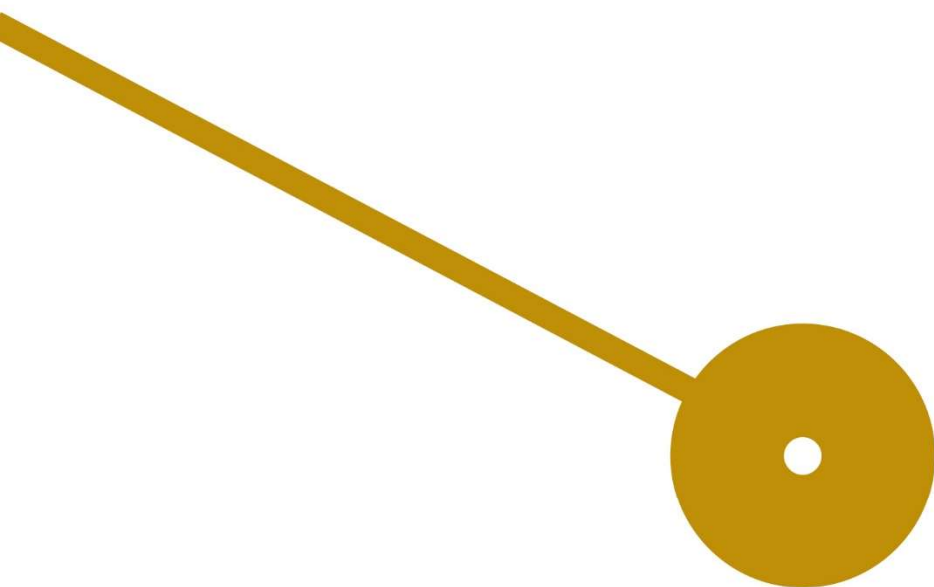




# Preto A (Des)Valorização dos Valores

Alexsandro de Miranda Santana

9 /2017





# Preto

## A (Des)Valorização dos Valores

Alexsandro de Miranda Santana

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Teatro, especialização Encenação.

Orientador  
Jorge Louraço

Dedico este trabalho às mulheres de minha vida: avó, mãe, mulher e filha.



## Agradecimentos

Agradeço a meu pai **Ogum Xoroquê** por abrir os meus caminhos, por estar sempre presente nos momentos de batalhas a me ensinar a lutar pelo que é certo e justo, a não me acomodar nas situações mais adversas e de ir em busca das minhas necessidades, desejos e objetivos. (Ogunhê)

Obrigado à minha “Pãe”; uma mulher guerreira que soube ser pai e mãe quando eu precisava desse duplo apoio, que sempre me fez acreditar nos meus sonhos, mesmo sabendo das dificuldades que iria enfrentar ao adormecer, por estar sempre presente em minha vida, por ser a minha fonte de inspiração e por me ensinar a ser o homem que sou.

Obrigado à minha mulher por estar sempre presente ao meu lado, por saber ver para além da poesia de mim, por ser uma companheira incrível, por me apoiar, por me incentivar e por me proporcionar a grande dádiva, presenteando-me com os melhores presentes que poderia imaginar: ver o meu reflexo num eu não eu.

Obrigado a toda a minha família que, mesmo estando além-mar, sempre esteve presente para me apoiar em todos os momentos de minha vida.

Muito obrigado a todos os profissionais da incrível equipa técnica com quem tive o prazer e honra de poder trocar experiências: Élio Moreira, Sílvia Santos, Rita Isabel e Ricardo Casaleiro.

Obrigado à Gabriela Amaro pelo profissionalismo e pela singular tradução da obra “Arte”.

Obrigado ao ator Renato Duran por contribuir para o desenvolvimento do projeto.

Obrigado ao grande profissional Wagner Galdino (Peter), por sua disponibilidade e talento.

Um muitíssimo obrigado aos incríveis atores Ricardo Soares e Tiago Moreira, dois brilhantes profissionais com quem tive o privilégio e a dádiva de trabalhar em duas vertentes artísticas (como encenador e como ator), que acreditaram que este projeto era possível, apesar de todas as dificuldades enfrentadas. É sempre muito bom trabalhar com bons profissionais, mas, é ainda melhor trabalhar com pessoas que sabem o valor do trabalho em equipa, muito obrigado!

Obrigado à professora Inês Vicente por sempre me provocar artisticamente, por ser um exemplo de determinação em prol da arte e por me apresentar uma outra perspetiva sobre o meu trabalho.

Obrigado ao Teatro Nacional São João pelo empréstimo dos figurinos e pela amabilidade ao atender as minhas solicitações.

Obrigado ao meu orientador Jorge Loureiro por guiar os meus passos e as minhas mãos nesta árdua estrada e por saber me dar o espaço necessário para que eu pudesse ter as minhas próprias opiniões, mas que sempre esteve presente quando precisei.

Obrigado à minha “Manita”, Andreia Melo por todos os conselhos, pela amizade ofertada, por ser um exemplo de profissional, por ser uma fonte de inspiração e por dividir

comigo todos os momentos bons e menos bons dessa custosa caminhada longe das nossas ilhas.

Um muito obrigado a todas as pessoas que me apoiaram direta e indiretamente para que este grande passo fosse possível, pois hoje só sou o que sou, porque tive pessoas incríveis que surgiram em meus caminhos para me apresentar um novo olhar sobre o tudo novo que surgia diante dos meus olhos.

Olorum Modupé.

*Os problemas das cores, na sociedade  
europeia são, antes de mais, problemas sociais.*

*Michel Pastoureau*



ESMAE

**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO  
DO PORTO

**P.PORTO**

## Resumo

O presente relatório tem como objetivo descrever o processo de trabalho para o desenvolvimento do espetáculo “Arte – A (Des)Valorização dos Valores”; projeto concebido com a finalidade de desenvolver um resultado artístico teatral, através de um método de abordagem que estuda um dado fenómeno à luz de uma teoria já aceita pela comunidade académica, para a obtenção de grau de Mestre em Teatro, variante Encenação. O ponto central deste relatório desenvolve-se no campo da pesquisa comparativa entre as “8 Ações Básicas de Esforço”, método desenvolvido pelo teatrólogo Rudolf Von Laban, e a teoria desenvolvida pelo psicólogo Carl Gustav Jung sobre os “Arquétipos”; descrevendo as múltiplas possibilidades para catapultar a criação dos “arquétipos” a partir da apropriação de 3 das 8 ações. Buscando, através das experimentações individuais de comparabilidade entre estes dois “códigos”, os resultados para determinar, com uma maior precisão, os indicadores que originam desta junção, e melhor qualificar o/a ator/atriz no processo de desenvolvimento da *persona* no decorrer de um projeto artístico teatral. O desenvolvimento deste relatório divide-se em dois capítulos. O primeiro capítulo descreve a tentativa de encenar e apresentar uma proposta original que defendia uma ação afirmativa. O segundo capítulo descreve o processo de criação do espetáculo “Arte – A (Des)Valorização dos Valores”: uma comédia satírica que gira em torno da compra e da (des)valorização de um quadro unicolor, a partir da obra "Arte", da atriz e dramaturga francesa Yasmina Reza. A conclusão descreve a reflexão da experiência, o processo de transformação que o Design da cena do projeto

(palco, cenário, figurinos, luz e som) enfrentou por conta de fatores externos, finalizando com uma reflexão sobre o processo.

### **Palavras-chave**

Preto, Desvalorização, Yasmina Reza, Laban, Arquétipos, Persona, Esqueleto Sonoro, Vias de Aceitação.



## Abstract

The present report aims at describing the working process to the performance's "Arte – A (Des)Valorização dos Valores" development; project tailored with the purpose of developing a theatrical artistic result through a method of approach which studies a certain phenomenon in the light of a theory which has been previously accepted within the academic community to grant the attainment of a Master's Degree in Theatre, Staging variant. This report's main point builds itself upon a comparative research amongst the "8 Basic Efforts of Movement", method carried out by Rudolf Von Laban, and the developed theory on the subject of "Archetypes" by psychologist Carl Gustav Jung, depicting the multiple possibilities to catapult those "archetypes" creation starting from the appropriation of 3 of the 8 efforts. In search of results to determine with greater precision the indicators which originate from this junction, throughout individual experimentations of comparability between these two "codes", and to better qualify the actor/actress when it comes to the *persona*'s development process over the course of a theatrical artistic project. This report's development is divided into two chapters. The first chapter describes the attempt at staging and presenting an original proposal that defends the affirmative action. The second chapter illustrates the creation process to the performance "Arte – A (Des)Valorização dos Valores": a satirical comedy which revolves around the purchase and (de)valuation of a unicolor painting, based on the original work of french actress and playwright Yasmina Reza. The conclusion highlights a reflection upon this experience, the transformation process that the Scenic Design (stage, scenery, costumes, light

and sound) has faced due to external factors, finalising with a reflection on the working process.

## **Keywords**

Black, Devaluation, Yasmina Reza, Laban, Archetypes, Persona, Sonorous Skeleton, Ways of Acknowledgement

# ÍNDICE

1.	INTRODUÇÃO.....	1
2.	DESENVOLVIMENTO.....	4
2.1.	1ª PARTE DO ESTADO DA ARTE .....	4
2.1.1.	BIOGRAFIA DA AUTORA .....	4
2.1.2.	A AUTORA E A OBRA.....	5
2.1.3.	OUTRAS ENCENAÇÕES .....	6
2.2.	2ª PARTE ESTADO DA ARTE – PONTOS DE PARTIDA .....	8
2.2.1.	8 AÇÕES BÁSICAS DE ESFORÇO .....	8
2.2.2.	ARQUÉTIPOS .....	10
3.	CAPÍTULO I – A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA.....	13
3.1.	1ª IDEALIZAÇÃO.....	15
3.2.	1ª ESCOLHA DO ELENCO.....	16
4.	CAPÍTULO II - ALTERAÇÃO DA IDEALIZAÇÃO.....	19
4.1.	“ARTE - A (DES)VALORIZAÇÃO DOS VALORES” .....	21
4.1.1.	TRADUÇÃO DO TEXTO .....	21
4.1.2.	ESCOLHA DO ELENCO.....	22
4.1.3.	ENSAIOS .....	23
4.1.4.	PREPARAÇÃO DOS ATORES.....	24
4.1.4.1	PERSONAGEM - IVO / AÇÃO - PONTUAR .....	25
4.1.4.2	PERSONAGEM - MARCO / AÇÃO – EMPURRAR .....	26
4.1.4.3.	PERSONAGEM - SÉRGIO / AÇÃO – TORCER .....	27
4.1.5.	MUDANÇA DE PERSPECTIVA (ENCENADOR-ATOR).....	30
4.1.6.	SOBRE OS ATORES .....	31
4.1.7.	DIVISÃO DO ESPETÁCULO EM 9 CENAS .....	32
4.1.8.	DESIGN DE CENA.....	34
4.1.8.1.	PLATAFORMA .....	34
4.1.8.2.	PLANO DOS PENSAMENTOS .....	35
4.1.8.3.	BANCOS-PERSPECTIVAS .....	36
4.1.8.4.	FIGURINOS.....	38
4.1.8.5.	SONOPLASTIA - AMBIENTE SONORO.....	39
4.1.8.6.	DESIGN DE LUZ .....	39
5.	CONCLUSÃO.....	41
5.1.	REFLEXÃO DA EXPERIÊNCIA .....	41
5.2.	ESQUELETO SONORO .....	42
5.3.	A PERSONA.....	43
5.4.	REFLEXÃO FINAL .....	44
6.	REFERÊNCIAS .....	46
7.	ANEXOS.....	50
	ÍNDICE DE ANEXOS.....	50

# 1. INTRODUÇÃO

O preto não é somente uma cor. Em certas culturas o preto é cor de pele, mas é também aquarela, é falta de luz, é tudo e nada. É a interpretação que lhe damos. “Os problemas das cores, na sociedade europeia são, antes de mais, problemas sociais” (Pastoureau, 2014, p.9), e estas questões filosóficas tradicionais, no que toca às cores na cultura ocidental, resultam das confusões conceptuais por distorcer, desconsiderar ou desvalorizar a história das cores, não atentando que a realidade histórica (das cores) não se limita ao que ela foi no seu estado primitivo, é também o que o tempo fez dela e do real significado das cores na linguagem do conjunto das ações praticadas no cotidiano, que constitui, a longo prazo, a rotina do que se escreve, lê ou se diz em relação às mesmas. Contudo, não devemos desprezar o fato de que hoje vemos as cores em condições muito diferentes das que eram vistas na Antiguidade, na Idade Média e na Época Moderna, pois as nossas sensibilidades mudaram, e esquecer tais condições só nos levaria a cometer absurdos erros cronológicos. Também seria um enorme erro fazer a avaliação de uma cor e tentar descurar por completo todas as outras cores (de primeiro e de segundo grau) que regem a hierarquia dos valores tonais na cultura ocidental, pois “uma cor nunca vem só; só ganha sentido, só funciona plenamente, do ponto de vista social, artístico e simbólico, se estiver associada ou oposta a uma ou a várias outras cores. Logo, é impossível considerá-la de forma isolada” (Pastoureau, 2014, p.8). Como observa Pastoureau (2014), “tentar construir uma história das cores (ou a história de uma cor), mesmo limitada à Europa, não é um trabalho fácil” (p. 9). As dificuldades, é verdade, são muitas e se nos atentarmos que a história das cores teve uma grande mudança de valores com a Reforma Protestante, e que “os documentos produzidos pela sociedade nesta altura, sejam escritos ou figurativos, não são neutros ou unívoco” (Pastoureau, 2014, p.13), podemos



perceber que hoje cada documento vem embebido da sua própria interpretação do real, tornando-se assim ainda mais complexa a tarefa de identificar o real estatuto dos valores de uma ou das demais cores.

Qualquer descrição, qualquer notação de cor é cultural e ideológica, mesmo quando se trata do mais anódino dos inventários ou do mais estereotipado dos documentos notariais. O próprio fato de se mencionar, ou não, a cor de um objeto constitui uma escolha muitíssimo significativa, reflexo de tramas económicas, políticas, sociais ou simbólicas que se inscrevem num contexto determinado. Tal como é significativa a escolha de certa palavra que, mais do que qualquer outra, serve para enunciar a natureza, a qualidade e a função dessa cor (Pastoureau, 2014, pp.15,16).

Uma cor pode assumir os mais variados valores, mas as questões essenciais transportam-nos à forma como é conferido valor a esta cor, quais os mecanismos que lhe conferem um lugar no mercado, que atores ou fatores estão envolvidos neste processo avaliativo e como é que participam na construção/atribuição desses valores dentro de uma sociedade que parte do conjunto de referências transmitidas e absorvidas dentro (ou não) desta mesma sociedade de forma hereditária. Essas referências, por sua vez, através de um modelo hierárquico, são-nos apresentadas como uma ferramenta de poder socioeconómico que atribui a uma cor uma legitimação (*status*) perante um mercado social.

Para o historiador, como para o sociólogo e o antropólogo, a cor define-se em primeiro lugar como um facto social. É a sociedade que “faz” a cor, que lhe dá as suas definições e os seus significados, que constrói os seus códigos e valores, que organiza as suas práticas e determina as suas implicações. (Pastoureau, 2014, p.20).

A arte, sendo uma importante ferramenta dessa transmissão, participando deste conjunto de modificações, não ficando indiferente perante este fenómeno, sendo também ela própria sujeito-ativo deste vasto conjunto de transformações, de maneira dinâmica, ao mesmo tempo que recebe influências da sociedade, também é produtora de mudanças e procura implementar outros valores, a par dos já herdados, reinterpretando-os e tendendo transmiti-los.

## **2. DESENVOLVIMENTO**

---

### **2.1. 1ª PARTE DO ESTADO DA ARTE**

#### **2.1.1. BIOGRAFIA DA AUTORA**

Yasmina Reza nasceu em Paris em 1 de Maio de 1959.

De origem judaica, a atriz, romancista e dramaturga francesa é filha de um engenheiro judeu iraniano, empresário e de uma pianista de origem russa, cuja família deixou Moscou após os bolcheviques chegaram ao poder, e sua mãe era uma violinista húngara judaica de Budapeste. Reza concluiu os seus estudos em Sociologia e Teatro na Universidade de Paris X, Nanterre. Formada também na École Jacques Lecoq, nunca conseguiu fazer vingar uma carreira de atriz, mas o que aprendeu serviu-lhe para a escrita. No início de sua carreira, Reza atuou em vários jogos novos, bem como em peças de Molière e Marivaux e muitas de suas breves peças satíricas refletiam sobre questões da classe média contemporânea. A sua primeira peça, *Conversations après un enterrement* (Conversas Depois de um Enterro), escrita e estreada em 1987 (Théâtre Paris-Villette) recebeu o prêmio Molière. Depois disso, traduziu *Metamorfose*, de Kafka, para Polanski, que lhe valeu uma indicação para o prêmio Molière de melhor tradução. Sua segunda peça, *La Traversée de l'hiver* (A Travessia do Inverno), escrita em 1989 para o Théâtre National de la Colline, também lhe rendeu o prêmio Molière. Yasmina foi quem escreveu a famosa peça *Deus da Carnificina*, que em 2012 foi lançada como filme, mas foi a peça “Art” que lhe rendeu grandes frutos.

### 2.1.2. A AUTORA E A OBRA

Escrita em 1994, traduzida em mais de 30 idiomas e representada em todo o mundo, a peça “*Art*” (“Arte”), que se apropria de situações mundanas e nos apresenta toda uma discussão sobre questões da sociedade e do mundo contemporâneo, teve a sua estreia no ano de 1995 em Paris e foi vencedora do prêmio Tony Award para melhor peça em 1998. Observadora satírica da nossa sociedade, Yasmina Reza tem uma escrita pungente e crua, que satisfaz um público diversificado, combinando questões graves com surtos de comédia sofisticada. A obra apresenta-nos um texto aparentemente ligeiro, mas na verdade, levanta questões importantes sobre o que é a arte e qual o seu valor, deixando notar camadas de sobreposição, indo para além da tela, além das convenções do drama, salientando as dinâmicas psicológicas e emocionais da complexa natureza humana através da amizade masculina. Reza apresenta-nos uma sátira que gira em torno da compra e da (des) valorização de um quadro unicolor (branco); um objeto que serve de rastilho para despoletar o que de mais grotesco habita dissimulado na relação humana, expondo-nos as personagens do Marco (um intelectual da era moderna que é inimigo do modernismo), Sérgio (um velho amigo de Marco e um grande apreciador de arte) e Ivo (um gajo bastante tolerante). Estes três amigos levam ao limite o contraste entre os termos, são sistematicamente conduzidos à necessidade de debater, recriar e reelaborar novas cores capazes de superar toda a relação simplista dos pensamentos que regem os seus valores, onde podemos encontrar, por baixo da cristalização dos conceitos, não apenas uma indeterminação dos limites de um em relação ao outro, como também, uma subordinação hierarquizante de um para com o outro.

“Arte” fala não só sobre a (des) valorização de um quadro unicolor, mas de uma paleta de cores que edificam a arte como um todo, levantando questões sobre os valores subjetivos da arte contemporânea, sobre os valores económicos que nos rodeiam, sobre os valores sociais que regem os nossos prismas e sobre os nossos próprios valores.

### 2.1.3. OUTRAS ENCENAÇÕES

Em, 1998, em Portugal, a obra estreia numa tradução e António Feio, que também acumulava os papéis de ator e encenador. Este acumular de funções fez com que a sua encenação não enfrentasse tantos entraves com relação a unificação do triplo olhar sobre a obra (tradutor, dramaturgo e encenador), pois olhares distintos sobre um mesmo objeto artístico podem gerar uma divergência entre conceitos e assim sendo, a sua tradução foi concebida já a pensar em auxiliar o que era desejado pelo encenador, que por sua vez, poderia transmitir esta visão aos atores José Pedro Gomes e Miguel Guilherme. Assistido por mais 180 mil espectadores, o espetáculo "Arte", com António Feio, José Pedro Gomes e Miguel Guilherme, tornou-se num sucesso sem precedentes entre 1998 a 2003.

No Brasil, a obra é encenada pela primeira vez também em 1998, com direção de Mauro Rasi e com Pedro Paulo Rangel, Paulo Goulart e Paulo Gorgulho no elenco. A peça teve mais duas montagens no país: na Bahia, em 2004, com direção de Ewald Hackler, e em São Paulo, em 2006, com direção de Alexandre Heinecke. No ano de 2013, com a encenação de Emílio de Mello, a obra ganha uma maior notoriedade quando interpretada no Rio de Janeiro por atores “globais<sup>1</sup>” como Vladimir Brichta (que também produziu o espetáculo), Marcelo Flores e Cláudio Gabriel.

Em 2016, ainda em Portugal, a tradução feita de António Feio foi encenada por Carla Sá e Adriano Luz, tendo este participado como ator do espetáculo, que contava ainda com a interpretação de João Lagarto e Vítor Norte.

Assisti a esta encenação no teatro Sá da Bandeira, para analisar as opções adotadas pelo encenador e pelos atores. Na ocasião, para fazer um trabalho mais aprofundado de laboratório, convidei os atores para que juntos retirássemos os pontos positivos e não positivos que aquela encenação poderia nos oferecer:

Foi notória a fragilidade instaurada nas cenas por conta de uma confrontação entre três personagens com idades já avançadas e isso se refletiu em todos os momentos do espetáculo. Adriano Luz dizia que *na obra, o que à partida pode parecer só mais um ensaio filosófico, é na realidade uma peça hilariante, com uma forte responsabilidade do texto intemporal de Yasmina Reza e do ritmo dos atores*. A partir desta observação do encenador, é de extrema relevância analisar que cada encenador acabará por defender uma obra a partir das suas

---

1

Atores que fazem parte do leque de artistas com grande notoriedade contratados pela rede de televisão comercial aberta brasileira (Rede Globo).

experiências e perspectivas artísticas, que foram desenvolvidas com base no contexto do amadurecimento empírico a partir de uma linha de atuação desejada. Podemos perceber quais foram os motivos que levaram o ator e encenador a direcionar a sua encenação para o cariz “hilariante”. O encenador decidiu fazer o espetáculo com atores de uma outra geração, na casa dos 50 e 60 anos, e isso fez toda a diferença, porque quando três amigos que discutem por causa de um quadro e quase acabam uma amizade aos 60 anos, o espetáculo ganha uma outra dimensão. Este apontamento, no que toca à idade dos atores, fez realmente toda a diferença e destacou-se logo como um ponto mais que positivo entre esta montagem e as demais encenações supracitadas.

## 2.2. 2ª PARTE ESTADO DA ARTE – PONTOS DE PARTIDA

### 2.2.1. 8 AÇÕES BÁSICAS DE ESFORÇO

Dançarino, teatrólogo e coreógrafo, Rudolf Von Laban<sup>2</sup> se interessou desde o início de sua trajetória profissional pela movimentação humana cotidiana, bem como pela diversidade cultural apresentada nas danças populares. O estudo sobre o “esforço” é fruto de um demorado processo de observação do movimento humano, tendo percebido que através da combinação de 3 (peso, espaço e tempo) de 4 fatores (peso, espaço, tempo e fluência) surgem “8 ações básicas de esforço”. Laban desenvolveu um método de descrição e análise do movimento, aplicável a todas as atividades humanas. Um dos temas centrais de Laban é o entendimento da relação recíproca entre corpo e mente, para que o ator aprenda a pensar em termos de movimento. Ele afirma que a apropriação das dinâmicas e das características dos movimentos faz com que o indivíduo interiorize estas qualidades, tornando-as como partes do seu corpo, e a partir daí possa escolher os movimentos mais apropriados para conseguir suas finalidades.

O método desenvolvido por Laban é complexo, pois não só retrata a gestão das 8 ações básicas de esforço, como caracteriza o dispositivo de ligação entre os processamentos mentais, emocionais e as ações físicas, compreendendo que todo movimento é um processo entre o pensamento e os sentimentos. Laban analisou quatro fatores básicos no movimento, que se combinam ou atuam de forma isolada. O corpo se move no espaço, com um peso que lhe é característico em num determinado momento, com uma determinada velocidade, gerido por uma fluência particular. Cada fator pode se expressar numa variação contínua de suas características, chegando a dois pólos contrários. Um maior cuidado foi dado à comunhão entre os elementos peso, espaço e tempo, formando o que Laban batizou de ações completas. Muito

---

2

Rudolf Von Laban, nasceu em 1879 em Bratislava, no então Império Austro-Húngaro. Dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e “pai da dança-teatro”, Laban era filho de um oficial militar e por isso tinha autorização para viajar por todo o Império dos Habsburgo, onde se podia encontrar uma miscelânea de várias culturas, etnias e tradições. Desde cedo fica fascinado com a diversidade das danças e a variedade de movimentos e expressões corporais existentes no Império. Estudou Arquitetura em Paris, focando-se na relação entre o movimento humano e o espaço que o rodeava. Aos 30 anos Laban mudou-se para Munique e sob a influência do dançarino/coreógrafo Heidi Dzinkowska passou a se dedicar à arte do movimento. Em 1915 criou o Instituto Coreográfico de Zurique, que teve ramificações na Itália, na França e na Europa central. Em 1928 publica “Kinetographie Laban”, onde articula os princípios da “Labanotation”, um dos principais sistemas de notação de movimento; uma de suas grandes contribuições para o mundo da dança e da compreensão do movimento. A partir dos seus estudos sobre o espaço e a expressividade, Laban procurou captar o movimento humano de forma precisa, revolucionando a atividade industrial com abordagens tradicionais de tempo e movimento, juntamente com a sua análise de espaço e esforço. Suas teorias sobre o movimento estão entre os fundamentos principais da dança moderna e fazem parte de abordagens de composição da dança contemporânea.

mais importante que o aprendizado das ações completas é a interiorização dos fatores que estão trabalhando em cada gesto. O quadro abaixo especifica os fatores usados em cada uma das ações:

<b><u>8 Ações Básicas</u></b> <b><u>de Esforço</u></b>	TEMPO	PESO	ESPAÇO
	Lento/Rápido	Firme/Leve	Direto/Flexível
EMPURRAR	Lento	Firme	Direto
TORCER	Lento	Firme	Flexível
CHICOTEAR	Rápido	Firme	Flexível
SOCAR	Rápido	Firme	Direto
FLUTUAR	Lento	Leve	Flexível
DESLIZAR	Lento	Leve	Direto
SACUDIR	Rápido	Leve	Flexível
PONTUAR	Rápido	Leve	Direto

No processo de assimilação das 8 ações básicas, a experiência destes estados básicos de movimentação e de percepção corporal são de extrema importância para a utilização dos movimentos em palco, pois “ainda que haja apenas oito ações básicas ou primárias, pode-se discernir toda uma multiplicidade de matizes, do mesmo modo que das cores primárias se podem obter matizes intermediárias, combinando dois ou mais graus diferentes” (Laban, 1990, p. 102). Para Laban, todas estas combinações de esforço são dadas por uma interioridade, por uma intencionalidade que é inerente ao movimento, pois não existe uma separação entre os aspectos mentais, os aspectos emocionais e a visualização do movimento no espaço. O movimento, na construção de uma personagem, assim como as próprias ações básicas, é contínuo e está em constante combinação para o surgimento de novas nuances de movimentos, por isso, quanto mais vocabulário o ator dominar, mais movimentos ele será capaz de expressar e quanto mais nuances de movimentos o ator assimilar e experimentar, maior será a capacidade de combiná-los conforme a necessidade do instante. Para Laban o movimento era a manifestação exterior de um sentimento interior. As suas danças se misturavam com o teatro e contavam histórias místicas, baseadas em arquétipos.



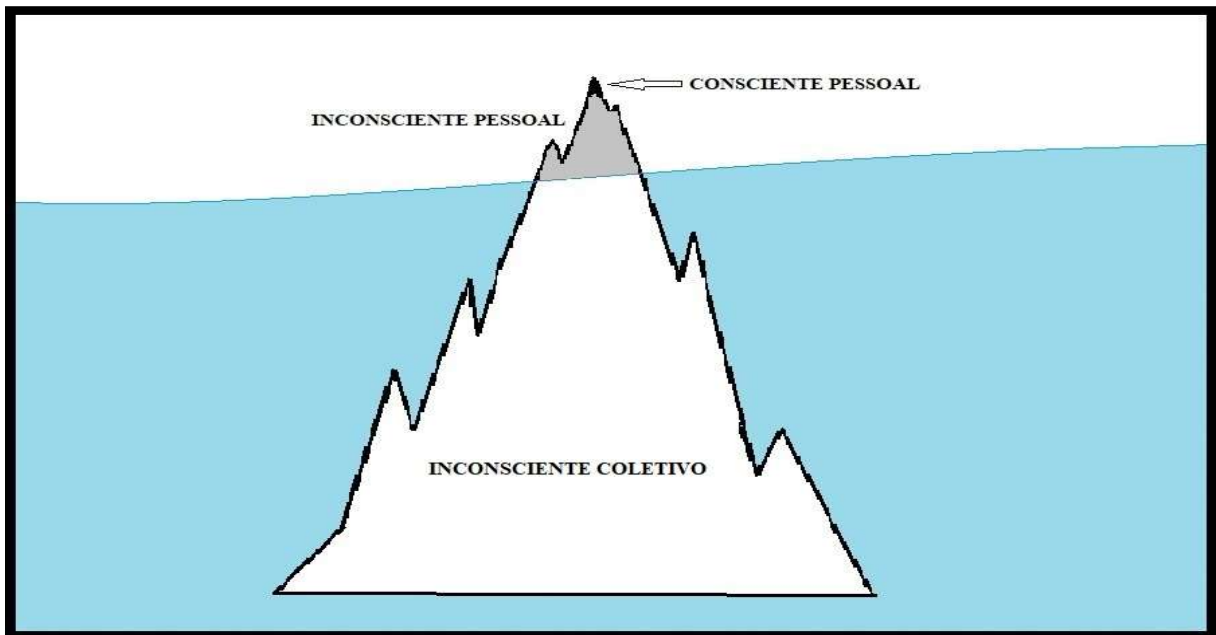
### 2.2.2. ARQUÉTIPOS

Arquétipo, do grego *arkhétupos*, etimologicamente significa modelo primitivo, ideias inatas. Pode ser abrangido como uma herança das experiências das gerações anteriores, que expressa a identidade da humanidade, seja qual for a época e o lugar que tenham vivido. Na Psicologia Analítica, significa a forma imaterial à qual os fenômenos psíquicos tendem a se moldar. Para Jung<sup>3</sup>, o arquétipo é uma espécie de imagem enraizada profundamente no inconsciente coletivo da humanidade, refletindo-se e projetando-se em diversos aspectos, como sonhos e até mesmo em narrativas. No que se refere aos conteúdos do inconsciente, “estamos falando de tipos arcaicos, isto é, de imagens primordiais” (Jung, 2002, p.42) que existem desde os tempos mais remotos, que habitam no nosso inconsciente coletivo e que são incutidos no nosso inconsciente pessoal. “Este, porém, repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, esta camada é chamada de *inconsciente coletivo*” (Jung, 2002, p.15).

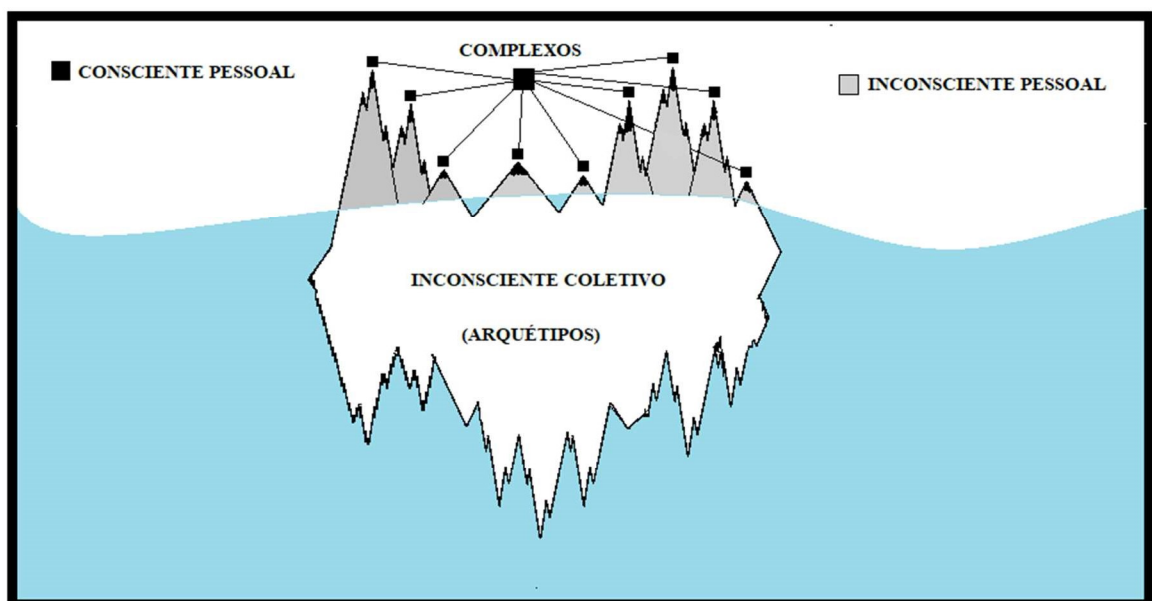
---

3

Carl Gustav Jung (Kesswil, 26 de julho de 1875 — Küsnacht, 6 de junho de 1961) foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço que fundou a psicologia analítica. O conceito central da psicologia analítica é a individuação - o processo psicológico de integração dos opostos, incluindo o consciente com o inconsciente, mantendo a sua autonomia relativa. Seu trabalho tem sido influente na psiquiatria, psicologia, no estudo da religião, literatura e áreas afins. Jung propôs e desenvolveu conceitos da personalidade e criou alguns dos melhores conceitos psicológicos conhecidos, a sincronicidade, o inconsciente coletivo, o complexo, incluindo o arquétipo.



Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e por tanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o consciente pessoal consiste em sua maior parte de



*complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*. (Jung, 2002, p.53)

Como podemos perceber, estes arquétipos são a base dos grandes complexos da consciência pessoal do indivíduo, mas “nem mesmo nós escalamos ainda o último pico da consciência e temos, portanto, um pensar preexistente, de que não temos consciência” (Jung, 2002, p.43) e esta não-consciência pessoal é responsável pela regência das ações que também surgem através da transmissão oral, que são aceites sem qualquer tipo de questionamento ou reflexão prévia.

### 3. CAPÍTULO I – A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA

---

Segundo o Censo<sup>4</sup> realizado pelo Instituto Nacional de Estatísticas (2011), a população de Portugal aumentou para 10.555.853 habitantes. O relatório (INE, 2011) mostra que o crescimento da população portuguesa se deve sobretudo ao saldo migratório após o 25 de Abril de 1974 (Revolução dos Cravos), associado à chegada de migrantes de nacionalidade portuguesa originários dos novos países africanos no quadro da descolonização. Muitos portugueses nascidos em Angola, Moçambique, Guiné-Bissau ou outros antigos territórios do ultramar tinham nacionalidade portuguesa desde o nascimento. Falando apenas de Africanos negros e negras das ex-colónias que entraram em Portugal entre 1975 e 1986 foram mais de 160 mil (registos SEF<sup>5</sup>). Atualmente as maiores comunidades estrangeiras em Portugal são provenientes da “Comunidade de Países de Língua Portuguesa” (CPLP), embora com grandezas de representação muito diferentes entre si. Negros/as de origem Africana (com e sem nacionalidade Portuguesa) - cerca de 500 mil, Brasileiros/as cerca de 200 mil. Destaca-se também que uma grande percentagem da população de “não-nacionais” residentes em Portugal faz parte da CPLP. Muito possivelmente, a língua em comum e os laços históricos fazem de Portugal um país atrativo para estes imigrantes lusófonos. Como percebido nos dados supracitados, a nacionalidade com maior expressão em Portugal é a do Brasil; Cabo Verde é a segunda, com cerca de 37 081 nacionais e 61 953 naturais. No geral, sem especificar por país, em 2001, havia 131 191 estrangeiros afrodescendentes originários da Comunidade de Países de Língua Portuguesa, correspondendo a 1,27% da população residente e, por sua vez, 56,38% dos estrangeiros residentes em Portugal. Após dez anos<sup>6</sup> (Censos de 2011), o número de estrangeiros dos países membros da CPLP subiu para 192 852, representando 1,83% de todos

---

4

Os Censos fornecem informação acerca da população residente de nacionalidade estrangeira, com discriminação das suas principais características demográficas e socioeconómicas por nacionalidade, e permitem reconstituir parcialmente alguns percursos migratórios através de observações em retrospectiva sobre a residência, um ou cinco anos antes do momento censitário. Cruzando as deslocações com a nacionalidade, é possível quantificar fluxos de entrada de estrangeiros e portugueses.

5

O Serviço de Estrangeiros Fronteiras do Ministério de Administração Interna (SEF/MAI) é o organismo responsável pelo controlo da presença de estrangeiros em Portugal. Mantém também uma base de dados para fins estatísticos contendo informação sobre “stock” de estrangeiros com residência legal no país. As estatísticas anualmente disponibilizadas pelo SEF fornecem dados anuais sobre população estrangeira e desagregação por nacionalidade, sexo, local de residência e atividade económica (população ativa e não ativa, ocupação e situação na profissão). Esta fonte apresenta, contudo, certas limitações, pois não recolhe informação sobre imigrantes em situação irregular. A informação sobre idade e certas características sócio económicas tais como desemprego, setor económico de atividade, profissão e nível de educação só estão disponíveis desde 1999 e para os estrangeiros que solicitem o visto de residência.

<sup>6</sup> O Censo é realizado de dez em dez anos.

os habitantes em território nacional, principalmente concentrados na região metropolitana de Lisboa-Setúbal e em menor grau na região do grande Porto e Algarve. Assim sendo, penso que é de suma importância abordar que houve (e haverá) um grande contributo por parte destes países no que diz respeito à diversidade da população e na pluralidade cultural em Portugal Continental, assim como igualmente devemos questionar os motivos que nos levam a ter tão pouco ou quase nada desses contributos culturais atualmente refletidos nos diversos espaços culturais (teatrais). Com base na estatística supracitada e analisando o panorama teatral português, quais são os motivos de não haver maior oferta para este público?

Poucos são os/as dramaturgos/as negros/as que tenham as suas obras reconhecidas no mercado artístico nacional, poucas são as obras direcionadas para a reflexão sobre o universo do ser negro, poucos são os/as diretores/as negros/as, poucos são os/as atores/atrizes negros/as e no fim dessa pirâmide: poucos são os/as encenadores/as negros/as que poderiam dar vida às histórias e aos dramas dos/as negros/as que fazem parte da população portuguesa, por conta de uma não valorização do negro neste e em muitos outros mercados. Será que não há um produto artístico criado por negros que mereça esse reconhecimento? No teatro, a encenação e as interpretações vêm obedecendo a padrões que já não refletem os pontos de vista privados dos autores, mas sim o modo como as sociedades a que estes pertencem aceitam debater o problema das identidades e das relações suscitadas pelos mesmos. Por conta deste receio em discutir questões como a identidade, é que o préstimo artístico negro tem vindo a desaparecer dos palcos ao longo dos anos e este desaparecimento de intérpretes de etnia negra, que também personificam dramas universais, está a desencadear um outro fenómeno singular: o desaparecimento do público negro das salas de espetáculos, por não se identificar com os dramas interpretados nos diversos espaços teatrais.

Como atuo na área, vou ao teatro com alguma frequência, e esta é uma das formas de estar sempre atualizado, a partir dos novos olhares cênicos refletidos através das múltiplas encenações/interpretações, mas é preocupante constatar que, no decorrer destes nove anos em Portugal, em que venho assistindo a diversas manifestações teatrais, nas variadas salas de teatro (teatros nacionais, teatros de acolhimentos, salas-estúdios, etc.), o público negro, que representa 10 a 15% da população, tem vindo a desaparecer das salas de teatro.

### 3.1. 1ª IDEALIZAÇÃO

Despertado pela experiência obtida a partir do estudo do “teatro em prol do protagonismo do negro”, ideologia defendida pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), grupo teatral brasileiro voltado para o desenvolvimento da cidadania e conscientização étnica, fundado e dirigido por Abdias Nascimento, impulsionado fui a criar um “produto que suprisse a lacuna do mercado”. Suscitou em mim o interesse em argumentar sobre uma identidade cultural, tentando trazer à ribalta, assim como Abdias do Nascimento, o debate sobre a falta do produto negro no mercado artístico teatral.

A minha primeira idealização surgiu na tentativa de desenvolver uma encenação alicerçada sobre o negro que refletia sobre a sua própria condição, numa obra original que retrataria as inquietações do estado de espírito do artista criador. Uma reflexão sobre a condição do ser que se questionava sobre a sua identidade através dos conflitos interiores despoletados a partir da escravidão Social, Física, Económica e Psíquica. Encenaria um espetáculo autobiográfico/ficcional que tinha como ação principal o choque entre três perspectivas distintas, através do desdobramento do ser exposto em três *personas* que afirmariam e contestariam questões de identidade, de construção social do ser, da miscigenação e do confronto entre culturas. Tal delimitação etnográfica contaria como apoio o contato intersubjetivo entre o grupo social representado nas figuras do encenador (negro brasileiro) e de três atores com quem trabalharia e que, através das figuras das *personas* representadas pelos mesmos, representariam triplamente o estado de espírito e as inquietações que o projeto suscitava.

### 3.2. 1ª ESCOLHA DO ELENCO

Para encontrar as respostas às muitas perguntas que me coloquei, na perspectiva de um encenador negro, convidei três jovens atores que, a meu ver, representavam externamente os conflitos internos que desejava desenvolver e apresentar num espetáculo original que refletiria sobre a condição do ser negro que se encontrava na busca por sua identidade. Por tocar em um assunto tão delicado quanto a questão da identidade racial e para não cair na armadilha de catalogar o indivíduo por conta da sua epiderme, solicitei a cada um dos atores que me descrevessem através do conceito antropológico, quais eram as suas etnias, e as respostas foram:

- Aldair Pereira: “eu sou um negro angolano”
- Gabriela Amaro: “eu sou uma pessoa”
- Ricardo Soares: “por conta das influências, eu me considero um luso-latino”

Através da junção dos três jovens atores de nacionalidades e de identidades distintas, foi percebido que a proposta já não tentava defender uma cultura negra, mas uma identidade étnica e que esta mesma identidade, de certa forma, estava refletida na junção entre os artistas convidados, ou seja, os artistas possuíam identidades/características únicas de suas pátrias (Angola, Brasil e Portugal) e a construção dessa miscigenação, através do período escravocrata (para além de muitos outros fatores), é que também originou a identidade do encenador: negro brasileiro. A partir desse novo olhar, cheguei a conclusão de que seria interessante discutir na obra a relação entre estes três seres de diferentes culturas, que deliberavam sobre as influências coletivas que originaram as suas identidades individuais.

A junção de três países que estão em contato desde a altura da colonização, representada através dos três atores, mais o encenador, faria com que o espetáculo revisitasse momentos históricos e transportasse para o palco uma outra perspectiva sobre a construção de identidade.

Como já supracitado, por tocar em um assunto tão delicado quanto a questão da identidade étnica, a opção dramatúrgica enfrentou muitos entraves, pois foram avivadas discussões sobre a legitimidade da defesa de uma identidade étnica após centenas de anos de miscigenação. Foi percebido que o conjunto de características próprias e exclusivas com as quais se podem diferenciar pessoas, quer diante do conjunto das diversidades, quer ante seus semelhantes,

poderiam ser uma faca de dois gumes e, como pretendia defender uma encenação com base numa discussão benéfica sobre a identidade étnica, percebi que essa defesa poderia também fazer com que o meu objeto de estudo criasse um choque de identidade entre os envolvidos no projeto (atores, alunos, professores) e não era esse o motivo pelo qual idealizei o projeto e por tal, decidi alterar a proposta.

Ao tomar a decisão de afastar-me da proposta inicial, percebi que a tentativa de legitimar os valores que alicerçavam aquela perspectiva exigiria uma tarefa muito mais complexa do que apenas levar ao palco o meu prisma perante um assunto tão delicado e que estaria latente na obra original. Exigiria conhecer muito mais sobre mim mesmo como um ser de identidade afirmativamente negra. Exigiria legitimar, através de uma obra muito mais sólida, a insistência do querer desenvolver uma “identidade” (nas suas múltiplas interpretações) no seio de um mercado artístico que não tinha uma predominância negra e que não valoriza o negro entre os autores, encenadores e atores de predileção. Iniciou-se assim uma busca extenuante à procura de autores negros que pudessem transmitir o desejado pelo encenador e pela comunidade artística que exigia um outro texto. Poucos foram os nomes encontrados. Na continuidade da busca, foi percebido que tão pouco quanto os dramaturgos era o número de encenadores negros que ainda desenvolviam trabalhos junto a um mercado tão direcionado para uma determinada cor de produto. No Brasil, sendo mais de 54% da população declaradamente negra, é possível encontrar um número relevante de encenadores e atores negros, assumidamente estimulados pelo surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN) que atuou entre 1944 e 1961 e que fez com que vários grupos teatrais constituídos por negros/as fizessem parte da história e do atual panorama teatral brasileiro. Em Portugal, no que toca a encenação negra, atualmente só desfrutamos da referência do encenador Rogério de Carvalho, que comprova a difícil labuta de ser encenador negro no seio de referências não negras. O encenador Rogério de Carvalho me concedeu uma entrevista e no meio das muitas perguntas que eu lhe fazia sobre como melhor defender uma identidade negra em obras não negras, alertou-me para um ponto de extrema importância; tentar defender um ponto de vista na perspectiva de uma identidade negra exigiria de mim um esforço psicológico muito grande, pois poderia ser mal interpretado pela audiência nessa tentativa; o desejo de levantar uma bandeira em prol de uma “identidade negra” poderia ser interpretado como uma atitude contra uma “identidade não negra”, e que se eu chegasse a encontrar atores negros em Portugal que concordassem em levar a defesa dessa identidade ao palco, estes atores deveriam ter em mente que poderiam também ser mal interpretados pelo mercado artístico. Não podemos descurar que seria esse mesmo mercado que os contrataria (ou



não) para futuros trabalhos. Ou seja, estes atores, assim como o encenador, tinham de perceber que, ao aceitar o convite para defender este delicado tipo de encenação, teriam de abranger os horizontes críticos, pois levantar uma bandeira em prol de uma ideologia negra seria quase como ter de escolher entre essa ideologia ou ser bem quisto pelo mercado artístico e pelos seus futuros contratadores. Em outras palavras, ou defender uma ideologia ou ter comida no prato. Essas palavras caíram-me como uma bomba, pois aquilo era algo que não havia avaliado.

## 4. CAPÍTULO II - ALTERAÇÃO DA IDEALIZAÇÃO

---

Tendo a consciência de que teria de alicerçar-me sob uma obra que me auxiliasse a desenvolver o que pretendia para o projeto final, fui apresentado ao texto “Arte”. Tal temática levou-me a refletir sobre a abdicação da primeira proposta e sobre o valor que o projeto inicial poderia (ou não) ter. A partir dessa observação, era imperativo e de uma singular reflexão levar para palco a encenação de uma obra que refletia sobre os valores de uma outra obra. Como o desejo inicial era desenvolver uma encenação com somente três atores, uma feliz coincidência foi descobrir que, na peça, três eram as personagens que pincelam a tela teatral com as cores dos seus dramas pessoais. A minha proposta, centrou-se na “(des)valorização dos valores” que rege as relações humanas da constante avaliação do outro, tendo como rastilho o desejo de defender uma encenação fundamentada sobre a atribuição do valor de uma obra de arte. Uma vez encontrado o “esqueleto” que sustentaria a minha nova proposta, foi interessante encontrar no confronto entre estes dois gêneros de valores (qualitativo e subjetivo) a comunhão destas nomenclaturas numa mesma oração, onde podíamos perceber na atribuição de um, o reflexo social (ou institucional) do outro. Sempre tendo em consideração o fio tênue entre ambos os valores e sabendo que cabe a um avaliador/crítico determinar quanto vale (ou não) um resultado artístico, a seguinte questão foi levantada: quem coloca nas mãos deste ser tal ferramenta de poder, a ponto de ter a autoridade para (des)valorizar a subjetividade dos valores de uma obra artística? A resposta talvez se encontre na comparabilidade qualitativa ou quantitativa entre objetos artísticos. No entanto, não podemos esquecer de que cada obra está imbuída de referências históricas e culturais, experiências absorvidas exclusivamente por cada artista criador, trespassando assim as barreiras de uma mera observação embasada somente dentro de um determinado contexto. Após uma grande apreciação sobre a questão anteriormente citada, foi percebido que o cerne da questão não se encontrava na desvalorização propriamente dita e sim no ser que a desvaloriza, ou por outras palavras, no grau de “*influenciabilidade*” que o avaliador tem sobre a obra, sobre o artista e sobre os possíveis compradores/apreciadores do resultado artístico que está a ser avaliado. É sabido que as obras de artes possuem valores díspares umas das outras (e que até mesmo uma única obra pode adquirir valores dissemelhantes a partir de uma outra perspectiva, no que toca a uma apreciação cultural). É preciso um vasto conhecimento sobre os diversos contextos culturais, sobre as várias técnicas e sobre as diversas influências que levaram o artista a desenvolver tal obra, para assim poder ter pelo mesmo 1% de assertividade na sua avaliação. É preciso, contudo, fazer um distanciamento para analisar

friamente e tentar perceber a hierarquização neste jogo entre as partes, catalogar quais são os fatores que limitam cada um a tomar determinada posição neste contexto sócio hierárquico, para só assim levantar novas questões (tarefa extremamente delicada no que toca a um questionamento de poder). Sim, é necessário questionar sobre os valores de uma obra, sobre os valores do artista criador e até mesmo sobre os próprios valores de um avaliador.

## **4.1. “ARTE - A (DES)VALORIZAÇÃO DOS VALORES”**

### **4.1.1. TRADUÇÃO DO TEXTO**

Sabendo que a tradução e a interpretação de um texto são palavras sinónimas, onde toda e qualquer releitura de uma obra literária transporta no seu íntimo, com um grau mais ou menos elevado, a impregnação dos fatores sociais, étnicos, políticos, éticos e culturais que fazem parte do universo do tradutor, toda e qualquer tradução estará sempre passiva de uma transferência dos distintos significados. Com base no supracitado e por não dispor de um texto traduzido da sua língua original (francês), sob a minha solicitação (por questões económicas e de tempo) a tradução que possuíamos era uma tradução do inglês e que já continha uma carga de reinterpretação bastante significativa. Essa solicitação surgiu quando tive em minha posse a única tradução portuguesa feita pelo ator António Feio e, na minha apreciação, aquela tradução estava profundamente direcionada para um “humor popularucho” muito enraizado, tão marcado quanto a sua própria interpretação e encenação da obra. Levar a palco um espetáculo com uma encenação tão catalogada pelo entretenimento através do riso não era de todo a minha pretensão. Assim sendo, a partir do texto e do que cada diálogo me suscitava, solicitei à tradutora um trabalho que não sofresse influência da tradução de António Feio, pois não fora esse o rastilho que me avivou no ato da leitura desta mesma obra. Requisitei-lhe que nos desse a possibilidade de um novo olhar sobre o texto, pois o desejo de revisar esta obra suplicava que esta nova tradução viesse imbuída de um humor satírico; roçando a crueza nas verdades das palavras.

### 4.1.2. ESCOLHA DO ELENCO

Para esta nova fase do projeto e por estar a ser pressionado pela falta tempo, precisava de ser rápido e ao mesmo tempo preciso na escolha do elenco que me auxiliaria a levar ao palco uma dramaturgia com personagens de tamanha responsabilidade. Por isso, as minhas escolhas recaíram sobre atores que me suscitariam “personalidades interpretativas” que me fossem próximas das personagens que idealizava desenvolver no projeto.

Foram convidados os seguintes atores, pelas seguintes razões:

- Renato Duran - Por ter assistido a uma apresentação do mesmo e constatar que, pela sua interpretação e entrega física, este ator poderia ser uma excelente opção para defender a personagem Sérgio; que exigiria do ator um grande esforço físico e também psicológico.
- Ricardo Soares – Por já ter estudado e trabalhado com este ator, era mais que sabido da sua grande capacidade cômica e da sua inteligência cênica. Qualidades essas que seriam solicitadas para defender a persona do Ivo; pela sua grande gama emocional e cômica.
- Tiago Moreira – Por nutrir uma grande admiração pelo trabalho interpretativo deste ator e por acompanhar o seu trabalho de grandes interpretações, convidei-o para defender a persona do Marco; tinha uma grande responsabilidade perante as demais personas.

### 4.1.3. ENSAIOS

Já reunido o grupo de atores que daria vida as personagens que habitavam no meu universo dramático, comecei por apresentar algumas representações que nos auxiliariam para uma maior e mais rápida compreensão do que era desejado para o projeto, como por exemplo o gráfico de distribuição dos três Planos onde seriam desenvolvidas as ações do espetáculo (P.P. – P.A. e P.T.), assim como a divisão do espetáculo em nove cenas com a separação das personagens por cena, para uma maior organização dos ensaios (figura 2).

Apresentada a estrutura inicial, começamos os ensaios com leituras do texto para que os atores pudessem fazer a identificação das manchas gráficas e assim construir as suas próprias imagens das personagens e do espetáculo. Logo na primeira leitura nos deparamos com uma não-compreensão da tradução. Foi-me necessário me colocar no lugar de cada ator, perceber o seu ponto de vista para que assim pudéssemos chegar juntos a uma solução, pois seriam eles que levariam a palco as dúvidas de uma encenação não generosa e, por isso seria de suma importância que nós não estivéssemos hesitantes sobre a compreensão do texto, para que o trabalho pudesse ser desenvolvido e apresentado com uma maior solidez.

Muitas palavras foram analisadas detalhadamente para assim se poder habitar com uma maior propriedade no contexto que pretendíamos transmitir em palco. Muitas pontuações necessitavam de alterações por conta das necessidades interpretativas de cada ator, muitas coerências frásicas tiveram que ser reconstruídas para atender às solicitações de contextualização do encenador, mas sempre atentos às necessidades espaço/tempo em que a obra seria.

Foi muito importante este primeiro momento, pois como o texto já havia passado por várias reinterpretações, muitas frases não comungavam de um discurso coerente, algum tempo precisou ser despendido para, mais uma vez, juntamente com os atores, refazermos uma nova interpretação e última atualização/contextualização do texto, para que uma maior compreensão por parte dos atores e do público fosse possível.

Eliminada a primeira etapa de reconstrução do texto, recomeçamos por fazer as leituras sem os crivos iniciais e, logo foi percebido que os atores adotavam uma “voz arquétipo” para sustentar as suas leituras.

#### 4.1.4. PREPARAÇÃO DOS ATORES

Tendo a consciência de que ao trabalhar com atores tão dotados de singular inteligência cênica, seria quase impossível não receber deles outras perspectivas do que já havia sido idealizado, considerava o que eles ofertavam no desenvolver dos ensaios, aceitando muitas das propostas que conseguiam apresentar uma melhor leitura de cenas que já estavam preestabelecidas. Os atores tiveram a liberdade de contribuir de múltiplas formas, cabendo a mim gerir a junção de todas as propostas individuais para o resultado coletivo. Por muitas vezes tivemos que negociar e renegociar o que deveríamos levar para a cena, sempre com a preocupação de que com a constante aceitação ou negociação das propostas individuais o espetáculo poderia perder a identidade idealizada inicialmente para se tornar num acúmulo de propostas individuais. Estudava cuidadosamente o processo de aceitação e não-aceitação do que era proposto, pois percebia-se que muitas das propostas eram reflexos inconscientes das suas identidades personificadas e cabia a mim encontrar a melhor e mais prudente forma de gerir aqueles reflexos. Os atores perceberam que, mesmo não lhes agradando algumas das propostas que eu lhes oferecia, não desrespeitando nenhuma das identidades individuais, tínhamos de chegar um ponto cênico comum e para isso, seria preciso que eles confiassem nas minhas orientações e no que eu desejava levar a palco, e, mesmo que as minhas opções não fossem as melhores naquele momento, era preciso testar os prováveis erros. Mesmo tendo preestabelecidas as ações que regeriam as movimentações das personagens, percebemos que trabalhar todas as 8 ações de esforço não seria possível, pois mediante as características que as personagens apresentavam, achamos por bem trabalhar a criação de cada personagem a partir das ações empurrar, pontuar e torcer, para assim organizar o ensaio mais direcionado para 3 dos movimentos que poderiam dar origem aos demais movimentos dentre as ações básicas de esforço.

Trabalhar as múltiplas possibilidades interpretativas das ações básicas de esforço, tendo entre eles dois atores com níveis muito altos no que toca a consciência do palco e do outro, que jogavam muito bem com as informações que eram sugeridas, era um dos grandes pontos fortes do projeto, mas como estava a trabalhar com três atores bastantes jovens, cheguei à conclusão de que se as personas tivessem as mesmas idades que os atores, não conseguiríamos uma confrontação idealizada entre os mesmos porque, conforme o texto, as personagens já são amigas há mais de 15 anos e se essas mesmas personas fossem interpretadas com as idades dos atores, teríamos em palco histórias de confrontações com um aprofundamento de vida completamente diferente do que se fossem personas com idade entre os 45/60, 60/75 e 75/90

anos (sugerida para as personas). Numa tentativa de atribuir a cada uma destas *personas* uma individualização das identidades, acrescentámos mais 15 anos nas suas “bagagens emotivas”, para que estas experiências de vida pudessem surtir um maior efeito no ato da confrontação das individualidades.

### 3.1.4.1 PERSONAGEM - IVO / AÇÃO - PONTUAR

Como a personagem do Ivo (que seria representada pelo ator Ricardo Soares) detinha o nível mais baixo dentro da hierarquia entre as três personagens, deixando-o numa situação de instabilidade emocional, optei por atribuir a esta personagem uma ação que pudesse catapultar a sua fragilidade: pontuar.

Uma vez sabendo do grande potencial cómico que o ator possuía, tive de ser muito cuidadoso nas solicitações das propostas, pois estávamos a desenvolver uma personagem com uma ação que poderia criar uma desordem na fluidez do discurso do ator com o trabalho de repetições de algumas consoantes e sílabas, o que já por si despoletaria no público uma imagem com grande propensão para a comicidade, pois a disfemia, conhecida popularmente como gaguez, é a mais comum desordem da fala.

Sabendo que corríamos um grande risco dessa personagem levar para palco uma dupla carga cómica, solicitei ao ator que se desviasse conscientemente do caminho que lhe era familiar e me apresentasse o texto apoiado somente na técnica *staccato* (pois o *staccato* levemente acentuado pode ser administrado como pontuar), tendo sempre em atenção, em muitos momentos dos nossos ensaios, a difícil e delicada gestão dessa perspetiva, mas sabendo que, a partir da ação pontuar da lei de esforço, poderíamos desenvolver uma personagem rica, com as variações emocionais que o texto solicitava. Enfatizei que só seria possível a conceção daquela personagem idealizada se o mesmo não se limitasse a recriar de forma exterior e superficial a imagem idealizada anteriormente por mim. A técnica deveria surgir do interior do ator para a personagem exterior, trabalhando em harmonia com a ação. O ator e a personagem deveriam comungar de uma linha comum: o pontuar. Tendo encontrado esta comunhão, alertei o ator sobre as consoantes e sílabas operativas que o poderiam auxiliar a desenvolver de forma mais sólida a sua ação. Algumas letras e sílabas de cada palavra do seu texto poderiam ser trabalhadas para auxiliar as suas ações no desenvolvimento do trabalho de pontuar. As consoantes “B”, “C”, “D”, “G”, “P”, “Q” e “T”, possuíam a estrutura fonética favorável para o desenvolvimento da ação, mas para ter uma maior identificação e um trabalho mais cirúrgico no desenvolvimento



desta ação, era necessário fazer uma separação dessas consoantes em dois grupos: Grupo 1: consoantes que não alteravam a sua fonética nem a sua ação de pontuar por conta de uma junção com as diferentes vogais (Exs: “**B**”, “**D**”, “**P**” e “**T**”); e Grupo 2: consoantes que necessitavam das vogais “a”, “o”, “u” para manter a fonética característica e que, por conta dessa junção, desenvolviam com uma maior rigor a ação de pontuar (Exs: “**C**”: Ca; Co; Cu. / “**G**”: Ga; Go; Gu. / “**Q**”) sendo que ao utilizar esta última, assim como em alguns casos do “**G**”, o ator deveria ter um cuidado redobrado, pois as combinações “**q+u**” e “**g+u**”, “**quando**” surge acompanhada das sílabas “a” e “o” podem apresentar uma dubiedade na variação entre as ações pontuar e deslizar.

A partir da assimilação do repertório das consoantes e sílabas operativas e da partitura textual onde o ator, munido-se das letras, sílabas, palavras e do trabalho de repetição através da ação de pontuar, conseguimos desenvolver um significativo trabalho e de forma consistente.

Todas as sequências de consoantes que não foram mencionadas anteriormente despoletam características de outras ações e por isso não foram catalogadas neste estudo, pois naquele momento a pertinência centrava-se na análise e na apropriação das consoantes que auxiliariam no trabalho do ator para melhor desenvolver a ação de pontuar.

### 3.1.4.2 PERSONAGEM - MARCO / AÇÃO – EMPURRAR

Trabalhar com um profissional capacitado com as mais variadas ferramentas artísticas, como o ator Tiago Moreira, deu um inspirador rumo ao projeto. Uma vez que o ator já conhecia as “8 ações básicas de esforço” e todas as possíveis variações que poderiam surgir das suas combinações, informei-o de que, por conta do grande leque emocional e da grande influência psicológica que a personagem Marco exercia sobre as demais personagens, trabalharíamos uma ação que tivesse como o empurrar como força motora. Havia idealizado anteriormente a imagem da personagem, a partir da ação empurrar, focada no bloqueio das articulações para trabalharmos a ação através do esforço pela tentativa de deslocamento dessas articulações, mas informei ao ator que ele estava livre para apresentar a sua própria visão daquela ação. Logo nos primeiros ensaios o ator já me apresentava uma leitura alicerçada sobre a pressão exercida nos músculos da laringe, fazendo com que as suas pregas vocais contraíssem, apertando-as com força, para que pudesse controlar a pressão do ar e consequentemente a variação da imagem do seu corpo sonoro. A partir da sugestão apresentada, abdiquei da minha proposta anterior e,

absorvendo o que foi sugerido pelo ator, solicitei que ele também utilizasse o músculo do pescoço para ajudar a produzir um efeito de compressão e fornecer à personagem a estabilização de um registo vocal sob pressão. Aquela ação de empurrar o ar e pressionar as pregas vocais fazia com que o ator ativasse a sua musculatura do pescoço e cabeça, alterando inconscientemente a sua postura ao projetar a voz.

Tal surpresa foi identificar no corpo do ator que aquele era um fragmento da imagem que eu havia idealizado outrora. Ou seja, o ator já estava a desenvolver a partir do texto, o que eu havia idealizado trabalhar na sua massa externa. Solicitei para que o ator tomasse nota de tal acontecimento, para que no próximo ensaio retomássemos do ponto onde parámos. No ensaio seguinte percebi que o ator já não se apresentava com o texto na mão, o que fez com que o seu corpo estivesse muito mais disponível para as novas solicitações. Uma vez que o seu foco já não era afetado por tal elemento (o texto físico), solicitei para que o ator usasse o que já havia desenvolvido, juntamente com o trabalho de bloqueio das articulações e apresentasse o resultado desse duplo empurrar. Como aquela nova solicitação limitava os seus movimentos, o ator teve a necessidade de recorrer ao elemento com que mais estava seguro (o texto) e, ainda tendo o corpo sob pressão, ele apresentava o resultado da minha solicitação. Percebi que estas ações desgastavam muito o ator e decidimos voltar à proposta sugerida. Nos ensaios seguintes, como pude perceber, ao proferir partes do seu fragmento, exercendo a ação empurrar com uma maior pressão, direcionada na laringe, a sua postura alterou-se drasticamente, fazendo com que a sua estatura (que já não era muito alta) ficasse ainda mais baixa. Essa nova personagem de baixa estatura, juntamente com o seu tom de voz, despoletou em mim a imagem de um velho, o que me desagradava muito, pois esta opção também já tinha sido pensada.

Diferentemente do trabalho desenvolvido com os outros atores, uma proposta sólida de personagem, a partir de 1 das “8 ações básicas de esforço”, surgiu rapidamente.

#### **4.1.4.3. PERSONAGEM - SÉRGIO / AÇÃO – TORCER**

Dentro das possibilidades que poderiam ser apresentadas a partir de 3 das “8 ações da lei de esforço” e uma vez que já havia atribuído a ação pontuar para ator Ricardo Soares, pela fragilidade emocional que a sua personagem apresentava, e a pressão para o ator Tiago Moreira, por conta da grande imposição que a personagem Marco exercia sobre os dois amigos, tentei trabalhar o elemento torção com o ator Renato Duran, pois acreditava que as demais ações

trariam para a cena variáveis que não correspondiam com as características da personagem “Sérgio”. Primeiro era preciso tentar perceber quais eram as ferramentas que o ator poderia utilizar para desenvolver a sua personagem a partir da torção e para não limitar as possibilidades que poderiam surgir do próprio ator, informei-o de que também ele tinha total liberdade para apresentar uma proposta a partir da ação de torcer. Como já tinha conhecimento das suas capacidades como ator/bailarino, surgiu de imediato o desejo de trabalhar esta ação de forma a criar no corpo do ator/bailarino uma espécie de dança involuntária, onde os seus retorcidos gestos poderiam apresentar uma imagem em constante confronto físico. Alertei ao ator para que deixasse o seu corpo disponível para o exercício que iríamos desenvolver e comecei por solicitar que ele utilizasse o seu dedo indicador da mão direita como ponto de partida e exercesse uma pequena rotação, sentido anti-horário, fazendo com que a torção envolvesse a sua mão, braço e ombro, criando assim uma torção somente do lado superior direito do seu corpo. Igualmente solicitei que esta mesma ação fosse desenvolvida a partir do seu dedo indicador da mão esquerda, também no sentido anti-horário para criar um afastamento entre os pontos de partida (um sob o ombro direito e o outro sobre o ombro esquerdo). Percebi naquele momento que não era necessário solicitar um trabalho de torção dos membros inferiores, pois o ator, ao desenvolver esta ação nos membros superiores ativava uma grande parte do seu corpo, criando uma imagem grotesca que já por si me agradava, mas que era muito cansativa e dolorosa para o ator e por isso tivemos que fazer uma pequena, mas significava alteração.

Assim como trabalhado com o ator Ricardo Soares, optámos por trabalhar a ação torcer a partir do discurso, mas alertei ao ator Renato Duran sobre as dificuldades e possibilidades interpretativas que poderiam resultar de tal ação, pois o trabalho de assimilação da torção a partir da língua, estendendo-se pela Faringe, Epiglote e culminando na Laringe desenvolveria uma personagem que tinha no seu âmago o labor direcionado para a afetação do discurso que alteraria a sua eloquência, como uma espécie de distonia<sup>7</sup> vocal. De forma constante solicitava para que o ator proferisse pequenos fragmentos do seu texto usando a torção da língua como ponto central da ação, que variasse o sentido da torção para tentarmos perceber quais eram dificuldades que poderiam surgir dessas rotações, pois a direção do sentido do movimento da torção poderia originar novas configurações na estrutura do ator (na face e no discurso).

---

<sup>7</sup> Distonia são distúrbios neurológicos dos movimentos caracterizado por contrações involuntárias e é classificada como uma doença do sistema nervoso. A distonia focal (ou vocal) é um tipo de distonia que afeta um músculo ou grupo de músculos numa parte específica do corpo (daí o termo "focal").

Atendendo às minhas solicitações, o ator inconscientemente ativou todo o seu corpo, numa espécie de torção involuntária, recriando a interessante figura grotesca que já havia sido despoletada pelos movimentos externos. Conscientizava o ator sobre as alterações que eram visíveis na sua massa muscular por conta do seu trabalho interno e solicitava, naquela fase de ensaios, que anotasse todas as alterações que o seu corpo sofria durante cada palavra proferida. Percebia-se que o ator também não se sentia confortável ao desenvolver a ação a partir de um estímulo interno e o desconforto desfigurava (de forma não positiva) as imagens do discurso e da sua massa muscular.

Ao longo dos ensaios percebi que o ator já não conseguia munir-se e nem se apropriar tão bem da ação (torção) e a sua entrega ficava muito aquém do que era esperado de um ator que também tinha um bom domínio sobre o seu corpo. A questão da não apropriação da ação e da instabilidade do ator (que se revelou financeira e emocional) e que cada ator legitimamente traz consigo para o processo de trabalho, gerou um estado muito delicado e, a fim de encontrar juntamente com o ator uma nova forma de nos comunicarmos em prol do projeto, sem com isso invadir a sua esfera íntima emocional, tentei analisar as suas respostas interpretativas a partir da sua instabilidade financeira/emotiva e a partir daquele momento tentei não solicitar daquele ator tanto quanto solicitava dos demais atores. Contudo, como encenador também tinha a meu cargo a custosa obrigação de o alertar sobre a sua postura e prestação. Era notório que os processos internos que o ator estava a passar acentuavam de forma não positiva a sua ação e a sua prestação, fazendo com que eu tivesse a máxima atenção para com ele, mas sentia-se que os atores, assim como eu, estávamos limitados por não querer exigir demais de alguém que estava emocionalmente abalado. Para não haver um maior desgaste entre os elementos, o ator chegou a conclusão que o melhor (naquele momento) seria o seu afastamento do projeto, para haver uma resolução da sua instabilidade: primeiramente ele precisava resolver questões financeiras (coisa que nenhum dos presentes poderia ajudar a resolver).

#### 4.1.5. MUDANÇA DE PERSPECTIVA (ENCENADOR-ATOR)

Após a saída do Renato, com base no pouco tempo que tínhamos até à data da estreia do espetáculo, só havia duas opções a tomar: desistir do projeto por falta do terceiro elemento ou o encenador assumir o papel, uma vez que já tinha assimilado o texto. Os atores aceitaram a minha presença como intérprete e assumimos juntos a responsabilidade de levar o projeto até ao fim.

Ao tomar a decisão de assumir a persona que defendia a obra de arte preta, entraria numa situação cíclica, pois, através da personagem Sérgio, voltaria a assumir a defesa de um objeto artístico que refletia o preto e os seus múltiplos valores. Sendo este novo ator negro, o espetáculo ganharia um novo significado, pois durante muitos anos, desde a introdução de uma imagem "denegrida" pela igreja católica, a imagem do preto tem vindo a ser constantemente "distorcida" na cultura ocidental. Ao assumir a persona que havia sido trabalhada pelo Renato, percebi que deveria ter em atenção que as vias de aceitação que o público tinha seriam estimuladas pelos arquétipos coletivos dessa imagem, já tão distorcida, da persona negra e que ao desenvolver a mesma ação que o Renato (torção), inevitavelmente estaria a levar a palco uma imagem distorcida dentro de uma outra imagem distorcida, criando assim uma dupla distorção. Não era a minha pretensão desenvolver e apresentar tal proposta. Para despoletar somente os conflitos entre as ações nos aspectos técnicos e dramatúrgico e para dar uma nova dinâmica ao espetáculo, esta nova persona seria alicerçada pela mesma ação que foi desenvolvida pelo ator Tiago Moreira (empurrar), criando um maior conflito entre essas duas personas de mesma ação motora, colocando a persona do Ivo literalmente no meio desta pressão exercida entre estas duas perspectivas, o que potenciaria a sua descarga emocional e a sua ação (pontuar). Uma vez que já estavam a ser trabalhadas as ações básicas com os atores a partir dos alicerces internos, sabendo que os alicerces só poderiam sustentar os corpos dos atores e por sua vez "vestir" a sua imagem a partir de uma maior apropriação do texto e da palavra, debrucei-me sobre o estudo afincado do texto na nova perspectiva de um ator negro que apresentaria uma persona que defendia uma obra de arte preta e cheguei à conclusão de que estes alicerces são como "esqueletos sonoros" e que estes esqueletos não eram somente algo interior; o esqueleto revestia os atores por dentro e por fora; vestindo o ator como uma nova camada psicológica, fazendo com que o ator fosse capaz de "aceitar" a sua imagem em frente ao espelho: o público.

#### 4.1.6. SOBRE OS ATORES

Conhecer o repertório pessoal e profissional de cada ator tornou-se um fator determinante para a compreensão e execução das solicitações cênicas. O reconhecimento desta necessidade tornou-se claro aquando da constante análise que tinha de ter em conta quando me deparava com uma não-assimilação por parte dos atores nas várias etapas do projeto, visto que cada ator, e eu mesmo, fazíamos parte de um grupo coletivo que detínhamos um conjunto de códigos socioculturais em comum que nos fazia criar imagens variadas para a mesma solicitação, não havendo um consenso. As suas “*bagagens emocionais*” eram múltiplas, o que me fazia estar sempre atento aos mais ínfimos sinais que os corpos dos atores podiam revelar. A bagagem emocional do ator era como algo que se encontrava no seu subconsciente e que era reavivado de acordo com as minhas solicitações em determinadas circunstâncias; era no momento dessas solicitações verbais que o ator despertava memórias e viveres passados no seu subconsciente e os transmutavam para a sua prestação.

#### 4.1.7. DIVISÃO DO ESPETÁCULO EM 9 CENAS

O enquadramento cênico idealizado através da exploração do texto tornou possível o surgimento do desenho de uma grelha de ações que proporcionaria a resolução dos problemas apresentados nas várias alterações entre as personagens nas cenas entre os três planos de ação. O processo de ocupação espacial e de transições entre as cenas seria melhor resolvido entre os atores a partir da visualização de uma grelha que identificasse o espetáculo entre as nove dimensões, possibilitando uma análise mais precisa dessa composição de movimentações.

Cena	Personas	Planos: Pensamento, Ação e Transição	Cenário-Local
0	Marco	Plano de Pensamento	P.P. / M.
1	Marco + Sérgio	Plano de Ação + Plano de Pensamento + Plano de Transição	Casa do Sérgio
2	Ivo + Marco	Plano de Pensamento + Plano de Ação + Plano de Transição	Casa do Ivo
3	Ivo + Sérgio	Plano de Ação + Plano de Transição	Casa do Sérgio
4	Ivo + Marco	Plano de Ação + Plano de Pensamento + Plano de Transição	Casa do Marco
5	Sérgio + Marco	Plano de Ação + Plano de Pensamento	Casa do Sérgio
6	Ivo + <u>Marco</u> + <u>Sérgio</u>	Plano de Ação + <u>Plano de Pensamento</u>	Casa do Sérgio + P.P. / <u>M.S.</u>
7	Sérgio + Ivo + Marco	Plano de Ação	Casa do Sérgio
8	Sérgio + Marco + Ivo	Plano de Ação	Casa do Sérgio

Planos de pensamentos	
Marco	Direita Café-Concerto (Anexo)
Sério	Esquerda Café-Concerto (Anexo)
Ivo	Trás Café-Concerto (Anexo)

Esta grelha serviu como uma bússola para a análise dos conteúdos, o que possibilitou uma maior apropriação dos movimentos e das ações no espaço, representado por uma plataforma hierárquica.



## **4.1.8. DESIGN DE CENA**

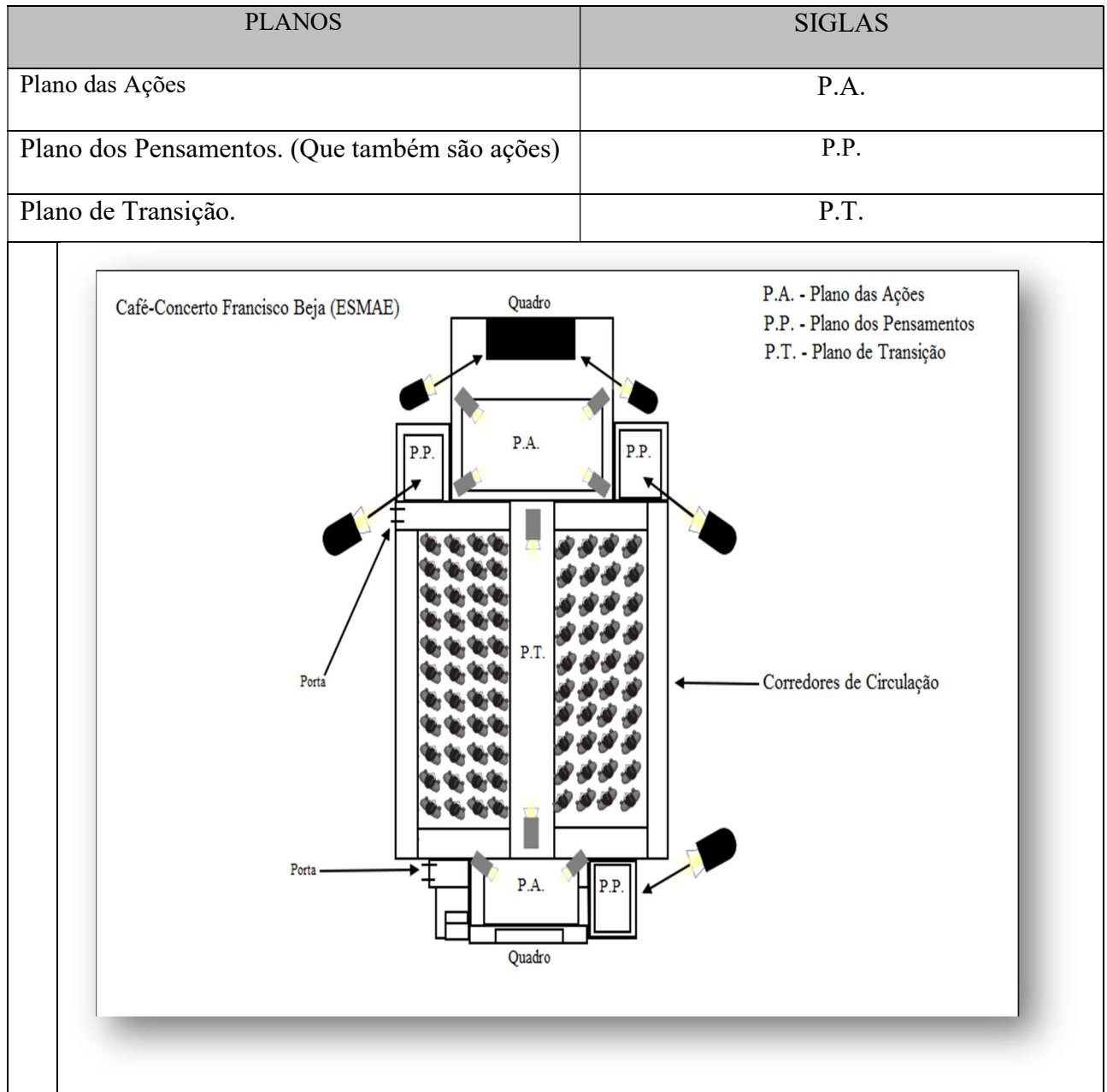
### **4.1.8.1. PLATAFORMA**

A presença das construções físicas em três planos foi o método utilizado para a identificação das separações hierárquicas e psicológicas que permeavam o espetáculo, apresentando-nos a suspensão entre os espaços individuais (visíveis e não visíveis), que serviam como base dos acontecimentos no Plano de Ação e no Plano de Pensamento. Como uma extensão das ações desenvolvidas nas extremidades físicas e psicológicas, tínhamos o Plano de Transição<sup>8</sup> - apresentando-nos não somente um local de passagem para as personas, mas figurava-se como uma transição emocional; o exato momento da tentativa de mutação dos comportamentos.

---

8

Este plano foi dramaturgicamente idealizado para ter uma separação de níveis, dividindo os estrados entre 20, 40 e 60 centímetros, mas por questões técnicas a divisão não foi possível. A retirada da elevação, que refletiria uma elevação e declinação hierárquica, fez com que este espaço perdesse a simbologia desejada.



#### 4.1.8.2. PLANO DOS PENSAMENTOS

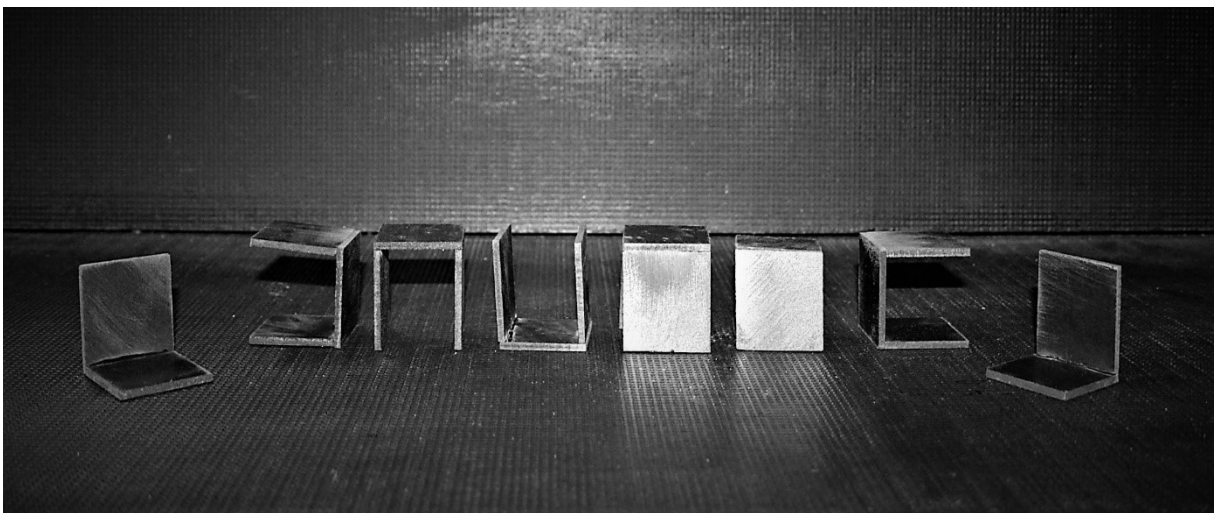
Analisado o texto, fomos imediatamente arrebatados pela notória presença latente das várias linhas de pensamentos, que exigiam se fazer presentes entre os discursos verbais da obra, onde cada persona nos apresentava o que realmente refletia acerca das demais e acerca delas próprias. Por tal, era preciso fazer uma separação física entre as linhas de pensamento e ações físicas das personas; era necessário conceber um espaço emotivo sombrio, onde cada “sombra” projetava

o que de mais obscuro reflexionava sobre o outro, num espaço onde esses pensamentos podiam expurgar os conflitos internos da persona. (Anexo 1, DVD)

#### 4.1.8.3. BANCOS-PERSPECTIVAS

Seja pelas palavras ditas ou pelo silêncio que insistia em afligir e dizer mais do que as palavras, a peça apresenta-nos um desconforto: seja pela cor do quadro, pelo valor pago pelo mesmo ou pelo clima identificado na relação entre os três amigos, tal desconforto não poderia deixar de se fazer presente também nesta nova visitação. Foi sugerido à cenógrafa que nos apresentasse um cenário desconfortável, capaz de suscitar diversos jogos entre os atores, e que os resultados desses jogos servissem para criar vários ambientes, mas sempre com um macro objetivo: fazer com que os mesmos objetos se “transformassem” em tudo o que as três cenas necessitavam; três casas diferentes, com cadeiras diferentes e mesas diferentes.

Depois de apresentada a primeira proposta e uma vez instalados os móveis para o primeiro ensaio, percebemos as grandes possibilidades que os objetos ofereciam: pela leveza; pela instabilidade; ou pela sua falta de identidade cromática (os móveis ainda não se encontravam pintados).



Uma vez que os móveis se encontravam num espaço em que só havia a entrada de luz por um dos lados, as sombras que surgiam na parte baixa dos móveis, provocadas pela luz do sol, incidida através das janelas, fez surgir a ideia de utilizar as perspectivas cromáticas para a criação e discriminação dos espaços entre as cenas. Ao assumir esta opção, sabia que também estaria a “orientar” o olhar do público através da psicologia da cor. A idealização de apresentar um cenário com jogos cromáticos surge para tentar solucionar uma necessidade financeira, pois não seria economicamente possível a criação de três cenários diferentes para cada cena. Como não me agradava a ideia da utilização de um mesmo cenário para personificar os espaços de três personas com identidades tão distintas (tomando por base que os objetos das personas são reflexos do seu poder económico e das suas identidades), surgiu a opção dessa distinção cromática entre o preto, o branco e o cinza, para maior identificação e distinção entre os três espaços.

Na cultura Ocidental as cores têm o poder de nos remeter imediatamente para significados que fazem parte do nosso senso comum: **Preto**: poder, modernidade, sofisticação, formalidade, morte, medo, anonimato, raiva, mistério, azar - **Branco**: pureza, inocência, reverência, paz, simplicidade, esterilidade, rendição, união - **Cinza**: neutralidade, elegância, sofisticação e ausência de emoção. Assim, as cores introduzidas no espetáculo criaram um jogo de perspectivas cromáticas, fazendo com que o público, ao optar o lado da plateia que gostaria de apreciar o espetáculo, inconscientemente também estivesse a assumir uma perspectiva cromática que estaria presente durante todo o espetáculo e que poderia influenciar (ou não) a sua leitura do espetáculo, oposta à do público que optou por se sentar do outro lado. Todo o público que estivesse sentado do lado esquerdo do palco foi “conduzido” a ver os móveis, através de um jogo cromático, na perspectiva da cor preta (tendo assim um ambiente mais pesado por conta da sobreposição de pretos instaurados na cena – quadro, móveis, cortina, veste do Marco) e todo o público que estivesse sentado do lado direito do palco foi “conduzido” a ver o espetáculo, através do jogo cromático, pela perspectiva da cor cinza (vendo assim um espetáculo com um ambiente cromático mais leve).

#### 4.1.8.4. FIGURINOS

A figurinista Rita Isabel prontificou-se a colaborar com o meu projeto final. Tendo o olhar de alguém que direcionou o seu tempo para o estudo das vestes de cena, fomos em busca de três fatos, preto, branco e cinza. A idealização dessas cores surgiu no seguimento da dramaturgia; que estaria apoiada nas perspectivas em relação às cores. A sua proposta, que me agradou de imediato foi não uma desconstrução metafórica, mas uma “real desconstrução” das roupas, apresentando assim personagens esfarrapadas; sem estatutos elevados, colocando-os ao mesmo baixo patamar. Sabíamos que aquela opção não excluía a possibilidade de um “jogo hierárquico de poder dos que nada tinham”, mas a partir daquele desprovemento as personagens poderiam despoletar novas questões em mim e no público. Mas essa proposta suscitava uma interrogação: como uma personagem (Sérgio) que tinha um estatuto tão baixo conseguiu comprar um quadro que custava duzentos mil euros? Não pude deixar de analisar que, uma vez que a personagem já não gozava do código hierárquico social que o colocava no patamar de “merecedor” de um objeto de tamanho valor, a sua obra seria mais uma vez colocada em causa por conta de uma não-aceitação do seu valor? Muitas perguntas passivas de várias interpretações surgiram com a nova idealização da figurinista, o que não me desagradava de todo, mas, por conta de uma alteração entre os elementos e uma vez que eu assumiria a personagem que o ator Renato Duran interpretaria, e não tendo orçamento para um novo figurino (as medidas do Renato não eram compatíveis com as minhas e não poderia utilizar o seu figurino), solicitamos do Teatro Nacional São João um figurino para a minha personagem, mas como sabia que não poderíamos “desconstruir” o figurino emprestado e como não gostaria que a minha personagem levasse um código hierárquico diferente dos demais personagens, respeitando todo o trabalho desenvolvido pela figurinista Rita Isabel, conversamos e percebemos que a melhor opção seria solicitar mais dois fatos ao Teatro Nacional São João e todos terem novos figurinos, mas com a mesma premissa: tentar uma não separação hierárquica de poder e continuar com os mesmos padrões que os figurinos anteriores (preto, branco e cinza), pois a roupa e a cor das mesmas transportam códigos sociais e estes códigos nos apresentam vários “estereótipos/arquétipos”.

#### 4.1.8.5. SONOPLASTIA - AMBIENTE SONORO

Para além dos códigos visuais, as produções simbólicas primárias (palavras, sons) reproduzem, na consciência do público, sons que costumam ter associados a eles sentimentos (bagagem arquetípica emocional). Essa bagagem é potencializada pelos mecanismos sonoros que deslocam e condensam estas emoções através da via de aceitação auditiva. Podemos perceber que o som tem a capacidade de afetar-nos sobre uma série de aspetos psicológicos e fisiológicos, pois pode nos acalmar, nos alegrar ou até mesmo nos excitar.

Partindo do princípio de que a voz do ator era o esqueleto sonoro da sua *persona*, era importante encontrar um corpo sonoro fora do corpo do ator, mas que pudesse transmitir o lado psicológico da *persona* e que fosse uno com a emoção que a cena desejava transmitir. Para tal tarefa, convidei o percussionista Ricardo Casaleiro. Juntos pensamos no ambiente sonoro como uma linguagem inseparável da voz da *persona*, mas como este ambiente sonoro só surgiria no plano de pensamento das *personas*, teríamos de encontrar os corpos sonoros das *personas* fora da *persona*. Como estava a trabalhar com os atores algumas ações que suscitavam sons, solicitei ao músico que nos apresentasse sons que pudessem nos remeter para dentro do psicológico de cada ação que as *personas* desenvolviam (torcer e pontuar) (Anexo 2 - DVD).

A introdução das propostas fez com que as *personas* ganhassem uma densidade emotiva ainda não experimentada pelos atores e a introdução da música nos Planos de Pensamentos ofereceria ao público a leitura de uma linguagem sonora dentro de uma outra linguagem psicológica.

#### 4.1.8.6. DESIGN DE LUZ

Percebendo que um código teatral nem sempre consegue catapultar os arquétipos que estão adormecidos no inconsciente coletivo do público, a luz tem um papel principal de direcionar a atenção do indivíduo coletivo para os “símbolos-comuns” presentes entre eles e as *personas*. Assim como no cinema, a luz, em semelhança com uma câmara, foca a atenção do público exatamente para o ponto de vista ou para a perspectiva que o encenador gostaria de oferecer à audiência através da via de aceitação visual. Neste caso, a luz no nosso espetáculo veio auxiliar-me para melhor “orientar” o olhar do público para ações determinadas entre os planos (ação, transição ou pensamento), jogando com as intensidades e com a falta de luz para capturar a atenção da audiência entre as cenas e para melhor distinguir cada “símbolo” durante as ações.

Trabalhada com focos específicos entre as cenas de polos opostos, a luz significava as imagens a partir da sua presença e intensidade, catapultando o ambiente para salientar a relevância emotiva de cada plano (de ação e transição) e dando ao público uma maior densidade psicológica das personagens nos planos de pensamentos, pois a luz, ou a ausência propositada da mesma, está constantemente a orientar-nos através da nossa “via de aceitação”.

## 5. CONCLUSÃO

---

Esta etapa final descreve a reflexão da experiência comparativa durante os ensaios, sobre o processo de transformação que o projeto enfrentou por conta de fatores externos, económicos e hierárquicos, concluindo com a reflexão final sobre o processo.

### 5.1. REFLEXÃO DA EXPERIÊNCIA

No processo de desenvolvimento do projeto, percebi que para personificar e transmitir as imagens do inconsciente de forma consciente para o coletivo através de projeções de imagens adormecidas, os atores deveriam munir-se de fórmulas conscientes, direcionando as técnicas para criar uma ponte que projeta as emoções das personas (estudadas e trabalhadas pelos atores) para despertar as emoções adormecidas do seu público. Estas projeções são símbolos, apresentados através de um determinado código teatral para representar, em forma de uma persona, os arquétipos similares guardados no inconsciente coletivo. Contudo, notei que os arquétipos necessitam que o/a ator/atriz descodifique os símbolos e imagens que fazem parte do consciente individual do indivíduo, fruto de uma propagação do inconsciente coletivo público. É verdade que os indivíduos do público terão um significado individual para cada arquétipo que lhes é apresentado em palco, mas apesar disso eles conjugarão os arquétipos do inconsciente coletivo com os do seu consciente pessoal e assim criarão as suas próprias interpretações. A partir dessas observações, refleti sobre algumas das ferramentas que poderiam auxiliar o profissional da arte a desenvolver com uma maior propriedade o seu labor.



## 5.2. ESQUELETO SONORO

Esta análise deu-se início a partir da observação de dois dos três atores. Um deles, no desenvolver dos ensaios, aparentemente não havia dado a devida atenção ao texto, enquanto que o outro; já apresentava o resultado de um estudo afinado sobre o texto e, inconscientemente, durante o processo de ensaios, o seu corpo já nos apresentava uma "postura sustentada". Até que ponto a assimilação prévia de um texto pode sustentar a massa muscular do ator no desenvolvimento da massa muscular da personagem?

A partir da apropriação do texto, ou seja, após ter bem assimilado todos os fatores que fazem parte do texto/guião da sua personagem, após dissecar o carácter da personagem no que toca à relação amor-ódio, de parentesco, de amizade ou de vassalagem que mantém para com outra ou as outras personagens, depois de decodificar cada cor emocional que cada frase do seu texto possui; munindo-se do conhecimento que o mesmo obtém sobre o seu sistema (respiratório, muscular e psicológico) para catapultar cada uma das palavras/frases operativas que foram ativadas primeiramente no seu íntimo através das imagens, o ator (inconscientemente), cria uma espécie de "postura interpretativa", ativada a partir do seu âmagô, como uma espécie de "esqueleto" que sustentará toda a sua massa muscular emocional (e o seu corpo sonoro) para proferir com uma maior propriedade o seu texto.

Os discursos produzidos pelos atores, sendo eles “profissionais da palavra”, são um meio privilegiado de darem sentido às suas experiências ou às experiências das suas personagens, atribuindo um significado sonoro ao que interpretam. De uma forma paulatina, consegui distinguir nos discursos dos atores um recurso frequente ao movimento que personificava e apoiava o próprio discurso, criando assim um duplo discurso num acréscimo entre as linguagens verbal e corporal. O caminho exploratório e doloroso para processo de transposição do esqueleto sonoro para uma personificação arquetípica surgiu das inquietações artísticas presentes em cada um dos atores e este “confronto” entre o esqueleto sonoro e a personificação da personagem foi de uma grande importância para o processo, pois os atores, inclusive eu, nos encontramos num limbo entre as forças motoras e fez com que procurássemos, analisássemos e optássemos sobre quais seriam os melhores alicerces para sustentar cada prestação: um elemento interno (a voz) ou o externo (o corpo).

Cheguei à conclusão de que, a partir da apropriação do texto, ou seja, após assimilada cada palavra do texto e com cada cor emocional de cada frase bem definida, o sistema (respiratório,

muscular e emocional) do ator ativava no seu âmago uma espécie de esqueleto que sustentava toda a sua massa muscular para que essa não colapsasse, e assim, percebi que um era (é) indissociável do outro, pois a voz da personagem já era (é) por si o seu próprio corpo sonoro e que o seu corpo físico era uma exteriorização da sua voz.

### 5.3. A PERSONA

Ao iniciar o processo de construção das personagens, através das ações básicas de esforço, fez-se necessário aceder a conteúdos internos guardados na bagagem emocional e criativa do ator. Naquele momento, novas facetas psicológicas surgiram e era impossível dizer a quem elas pertenciam, se ao ator ou a personagem. Aquela dúvida entre o que era do ator e o que era da personagem indicava que se havia alcançado um grau de elaboração que se alimentava das informações e matérias do ator e da personagem. A subjetividade que nascia daquela relação intersubjetiva do encontro com o outro requeria um grande esforço no processo de abertura, de acolhimento e na aceitação do que era diferente; essa experiência com o outro desaguava na transformação, deslocamento e reconstituição das partes implicadas, pois a experiência de estar exposto a outrem implicava transformações e uma grande generosidade por parte dos atores, culminando numa reverência de ambas as partes.

Para Jung, existe uma interação constante entre a consciência e o inconsciente, e os dois não são sistemas separados, mas dois aspectos de um único sistema, por isso é tão importante manter a comunicação e o equilíbrio dessa junção. Dessa maneira ele começa a desenvolver o arquétipo da persona, que seriam os diferentes papéis sociais que as pessoas desenvolveriam para que pudessem conviver e se adaptar em sociedade, mas, para que estes papéis fossem desenvolvidos, dentro do processo de criação das personagens, era preciso que os atores fizessem uma avaliação do seu trabalho; que fizessem as pazes com as suas sombras<sup>9</sup> para assim poder surgir um novo ser livre de dogmas. Percebi então que era preciso trabalhar os atores para além das “máscaras”; era essencial que o processo de ressoar (*per sonare* = "soar através de") acontecesse também dentro dos próprios atores, para que o corpo sonoro ecoasse com uma

---

9

A Sombra, em psicologia analítica, refere-se ao arquétipo, que é o nosso ego, mais sombrio, a parte animal da personalidade humana. Para Carl Gustav Jung, a Sombra contém todas aquelas atividades e desejos que podem ser considerados imorais e violentos, aqueles que a sociedade, e até nós mesmos, não queremos aceitar.

maior propriedade. A busca não era um estudo à procura dos elementos que compunham a vida integral, histórica, das personagens, mas uma busca pautada na contradição, no conflito entre ideias que habitariam um mesmo corpo. Para tal, foi preciso adotar uma separação entre os indivíduos e analisar as personagens como pessoas com personalidades distintas, pois para representar, interpretar, personificar, ou encarnar uma persona o ator deve ser dotado do que descrevo aqui como “generosidade artística”, pois assim como as pessoas com quem convivemos (ou contracenamos), a personagem é um ser que tem de ser respeitado, ouvido e compreendido, mas se o ator não consegue ser generoso o suficiente ao ponto de perceber o outro e doar-se para que o outro possa ter uma “voz própria”, o trabalho não resultará como pretendido.

Tornar os atores conscientes desta passagem foi um ato muito complexo, mas era um fator de extrema importância para o desenvolvimento da persona una, pois sua conscientização apresenta para os atores uma reorganização e uma redistribuição de suas energias física e psíquica.

## **5.4. REFLEXÃO FINAL**

Não é possível encontrar uma definição objetiva do conceito de arte, nem explicar qual é o seu valor ou os seus valores artísticos. O valor atribuído a uma obra ou a uma cor tem de ser o produto de uma convenção ou de um acordo entre vários participantes que transmitem, de forma consciente ou inconsciente, a construção deste valor. Vários critérios de valores são convocados na construção do valor de uma obra (ou de uma cor), para argumentar e justificar as suas ações e representações. A partir de uma cor, uma simples cor, podemos revisitar a história recente e contemporânea de uma tensão ainda presente na relação humana. Esta história permite-nos reencontrar com o preconceito, com a discriminação e, sobretudo, possibilita seguirmos juntos em direção a uma gramática de discursos, de narrativas e de lugares que não são individuais e que são convocados por conhecimentos que remetem tanto para o saber inconsciente como para uma lógica de dominação e poder. O inconsciente sempre foi tratado como um lugar na mente onde estão depositadas memórias e episódios reprimidos e esquecidos. Contudo, para a psicanálise clássica, este depósito não é um lugar morto, antes, um espaço dinâmico. Estas

memórias estão ligadas entre si e o seu conjunto confere uma identidade individual, singular e única ao indivíduo. É importante salientar que o inconsciente para além da sua individualidade não fica alheado das transformações sociais do presente – à medida que mudam as normas, os costumes, a superfície dos comportamentos e os discursos dominantes, também se alteram os ideais, e, sobretudo, o campo das identificações. A arte aproxima as pessoas, e esta proximidade remete para a sua presença no espaço psíquico do sujeito; no teatro damos atenção às palavras, ao movimento da fala e do corpo, aceitamos e participamos nos silêncios para que o pensamento repouse, movidos e motivados para alcançar essencialmente três objetivos: estabelecer uma relação sólida com o público, localizar uma causa a pensar e, por último, traduzir por arquétipos expressivos que esclareçam, comovam e aliviem o sujeito, “desdramatizando” algumas tensões inconscientes, dissipando os fantasmas que habitam nas sombras. A Arte busca desdramatizar estas inquietações de vários modos; seja pela transposição de uma realidade para um universo teatral, ou, pela tentativa de captura desta mesma realidade metaforicamente personificada por meio de um quadro unicolor; numa tentativa de congelar o momento como numa pintura grotesca em que todos os seus traços serão eternamente avaliados, para que assim possamos dominar a imagem e descodificá-la a ponto dela ter um sentido que seja nosso, algo que nos dê uma identidade, algo que não pereça.

## 6. REFERÊNCIAS

---

### REFERÊNCIAS CITADAS (\*)

### REFERÊNCIAS CONSULTADAS (-)

- Adrian, B. (2008). Actor Training, The Laban way – An integrate approach to voice, speech and movement. New York : Allworth Press.
- Arendt, H. (2001). A Condição Humana (10ª Edição). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Bradley, K K. (2009) Rudolf Laban. New York: Routledge.
- Fernandes, C. (2006). O Corpo em Movimento - O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas (2ª ed.). São Paulo: Anna Blume.
- \* Jung, CG. (1964). O Homem e seus Símbolos (10ª Edição). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Jung, CG. (1971). A Natureza da Psique (5ª Edição). Petrópolis: Editora Vozes.
- Jung, CG & Sanford, JA & Hannah, J & outros. (1991). Encuentro con la Sombra. Editora: Jeremiah Abrams y Connie Zweig
- \* Jung, CG. (2002). Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo (2ª Edição). Petrópolis: Editora Vozes.
- King, M & Green, Y. (2003). The Complete Body System. London: Mitchel Beartey.
- Laban, R. (1978). O Domínio do Movimento (3ª ed.) São Paulo: Summus.

- Lévinas, E. (1993). Humanismo do outro Homem. Petrópolis: Vozes.
- Lévinas, E. (2005). Entre Nós. Ensaios sobre a Alteridade (2ª Edição). Petrópolis: Vozes.
- Melo, A (2012). Sistema da Arte Contemporânea (1ª Edição). Lisboa: Documenta.
- Newlove, J. (1993). Laban for Actors and Dancers. London: Nick Hern Books.
- \* Pastoreau, M. (2014). Preto- História de uma Cor (1ª Edição). Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2009) The Emancipated Spectator. Londres, Verso
- Sabatine, J. (1995). Movement Training for the Stage and Screen. London: A+C Black.
- Silveira, N. (1981). Jung Vida e Obra (21ª Edição). Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Tavares, G M. (2013). Atlas do Corpo e da Imaginação. Portugal: Editorial Caminho.
- Wangh, S. (2000). An Acrobat of the Heart. New York: Vintage Books

## REFERÊNCIAS WEBSITE

---

- Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI):  
[www.acidi.gov.pt/](http://www.acidi.gov.pt/)
- CPLP - Estatutos da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (com revisões de São Tomé/2001, Brasília/2002, Luanda/2005, Bissau/2006 e Lisboa/2007):  
[https://www.cplp.org/Files/Filer/Documentos%20Essenciais/Estatutos\\_CPLP\\_REVLIS07.pdf](https://www.cplp.org/Files/Filer/Documentos%20Essenciais/Estatutos_CPLP_REVLIS07.pdf)
- Instituto Nacional de Estatística (INE): [www.ine.pt/](http://www.ine.pt/)
- <https://pt.wikipedia.org/wiki/Arqu%C3%A9tipo>
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf\\_Laban](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban)
- [http://wikidanca.net/wiki/index.php/Rudolf\\_von\\_Laban](http://wikidanca.net/wiki/index.php/Rudolf_von_Laban)
- <http://slideplayer.com.br/slide/5624193/>
- Artigo 4º\_ página 91 - Estrangeiros e nascidos no estrangeiro residentes em Portugal, CPLP\* em destaque.
- <https://www.youtube.com/watch?v=-SiP1yVSe5A>
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(psicologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona_(psicologia))
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(teatro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona_(teatro))
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Kazimir\\_Malevich](https://pt.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich)
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Piero\\_Manconi](https://pt.wikipedia.org/wiki/Piero_Manconi)
- <https://pt.wikipedia.org/wiki/Suprematismo>

- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Emmanuel\\_Levinas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Emmanuel_Levinas)
- <https://pt.wikipedia.org/wiki/Distonia>
- Luz Adriano, 2017, entrevistadora Matilde Ferreira, blog Apanha Factos (<https://espalhafactos.com/2016/01/27/arte/>)
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(psicologia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona_(psicologia))
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona\\_\(teatro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Persona_(teatro))
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques\\_Derrida](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques_Derrida)
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Kazimir\\_Malevich](https://pt.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich)
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Piero\\_Manzonei](https://pt.wikipedia.org/wiki/Piero_Manzonei)
- <https://pt.wikipedia.org/wiki/Suprematismo>
- <https://pt.wikipedia.org/wiki/Distonia>



## 7. ANEXOS

---

### ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO - A

REFLEXÃO DOS ATORES SOBRE O PROCESSO

ANEXO - B - DVD

RELATÓRIO (pdf)

CURRÍCULO (pdf)

ARTE – A DESVALORIZAÇÃO DOS VALORES

ENSAIOS – FOTOS DO DESENVOLVIMENTO DO PROJETO

PREPARAÇÃO DOS ATORES

MARCO E IVO

SÉRGIO E MARCO

SONOPLASTIA - AMBIENTE SONORO

AMBIENTE SONORO – MARCO

AMBIENTE SONORO – IVO

AMBIENTE SONORO – SÉRGIO

DESIGN DE CENA

BANCOS PERSPECTIVAS

PROPOSTA INICIAL

OPÇÕES - UTILIZAÇÃO EM PALCO

APLICAÇÃO DAS CORES

PALCO – ESTRADOS

ESPETÁCULO – ARTE – (DES)VALORIZAÇÃO DOS VALORES

CARTAZ

FOTOS DO ESPETÁCULO





ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO  
TEATRO  
ENCENAÇÃO

Preto  
A (Des)Valorização dos Valores  
Alexsandro de Miranda Santana

